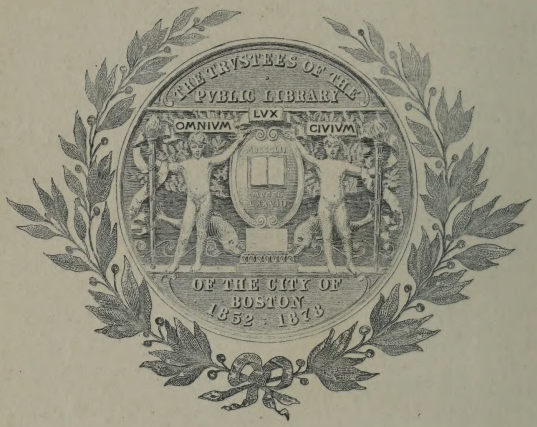
No. 4047.394



Bought with the income of
the Scholfield bequests.

REMEMBER

Public Library books belong to ALL the people
Another reader may be waiting for this very book
After reading, please return it promptly; but first

READ IT

B.P.L. FORM NO. 627: 8.8.22: 5M

Von demselben Verfasser erschienen im gleichen Verlag:

Berlioz
Eine Biographie

Liszt
Eine Biographie

Wagner
Eine Biographie

Paganini
Eine Biographie

Richard Wagner und die Frauen
Eine erotische Biographie

Das Dreigestirn

Berlioz / Liszt / Wagner

von

Dr. Julius Kapp

Erste bis vierte Auflage

Schuster & Loeffler in Berlin

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten

Schol
Aug. 29. 1927
N

Inhalt

Zur Einführung 9

Die Heroen des musikalischen Fortschritts . . 11

Freundestragödien:

Die Kampfgenossen (Berlioz / Liszt) . . 27

Die feindlichen Brüder (Berlioz / Wagner) 55

Die Unzertrennlichen (Liszt / Wagner) . . 109

Register 177

Dem
unermüdlichen Vorkämpfer und genialen Interpreten
zeitgenössischer Tonkunst

Generalmusikdirektor Bruno Walter

in
aufrichtiger Bewunderung
zugeeignet

Zur Einführung

Bei meinen biographischen Arbeiten über die drei Heroen der modernen Musik ward ganz unwillkürlich der Wunsch rege, einmal die bedeutungsvollen künstlerischen und persönlichen Beziehungen, die zwischen ihnen bestanden, in ausführlicheren Einzelbetrachtungen, als es der Rahmen einer Biographie zuließ, darzulegen. Eine Fülle unverarbeiteten Materials aus dem noch ungehobenen Schatz Berliozscher Feuilletons und zahlreiche ungedruckte Briefe Berlioz', Liszts und Wagners stehen mir hierfür zu Gebote und gestatten vieles in neuem, überraschenden Licht zu gestalten.

Nachdem zunächst versucht wird, in knappen Strichen die musikgeschichtliche Stellung der drei Meister und ihre Einwirkung auf unsere heutige Musikentwicklung zu skizzieren, wobei mit dem landläufigen Mißverständnis der Identifizierung dieser so wesensfremden Kunsterscheinungen aufgeräumt wird, folgt in drei in sich geschlossenen Bildern die Geschichte dieser erschütternden Freundschaftstragödien in möglichst lebenswahrer und unverhüllter Nachbildung. Das dritte Bild: „Die Unzertrennlichen" umschließt mein früheres, längst vergriffenes Büchlein: „Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft" (1909) in völlig neuer, erweiterter Gestalt. Hierdurch wird den zahlreichen an den Verlag wie an mich gelangten Wünschen nach dessen Neuauflage entsprochen.

Berlin-Westend, 1. Oktober 1919

Dr. Julius Kapp.

Die Heroen des musikalischen Fortschritts

Der gewaltige Komet Beethoven stand im Zenit der musikalischen Welt. Da stiegen kurz nacheinander am Horizont drei leuchtende Planeten empor, die sich bald zu einem hellstrahlenden Dreigestirn zusammenschlossen, das der Menschheit neue Bahnen weisen sollte: Berlioz, Liszt, Wagner. Wohl selten hat die Natur gegensätzlichere Charaktere zu gemeinsamem Vollbringen sich erkoren, als diesen phantastischen Feuerkopf der Jungfranzosen, den beispiellosen Triumphator aller Konzertsäle und Salons und den kleinbürgerlichen, zähen Sachsen. Und wie als Menschen, so trennt sie auch als Künstler eine tiefe Kluft, wenngleich sie schließlich auch in ihrer Gesamtheit eine gewaltige neue Kunstära einleiten und krönen. Ihren Ausgang nimmt diese von Berlioz, der in Wahrheit der Stammvater der ganzen modernen (neudeutschen) Musikrichtung ist. Die Anfänge der Programmusik liegen natürlich viel weiter zurück; doch bleibt sie meist ein Kind des Zufalls oder einer Künstlerlaune. Doch schon Gluck stellte sich die Aufgabe: „Ich habe mich bestrebt, die Musik ihrer wahren Aufgabe wiederzugeben. Diese ist: die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und die Bedeutung der Situationen zu verstärken.“ Sein Schüler Grétry baute diese Ideen noch weiter aus und führte in seiner Oper „Richard Löwenherz“ zum erstenmal bewußt das Leitmotiv durch. Von hier führen direkte Fäden auf musikdramatischem Gebiete zu Richard Wagner. Doch nicht nur das „Leitmotiv“, auch Wagners Festspielhaus mit unsichtbarem Orchester finden wir schon bei Grétry vorgeahnt. Er begehrt für sich ein Theater.

„Ich will, daß der Saal klein sei und höchstens tausend Personen aufnähme, daß es nur eine einzige Art von Plätzen habe, keine Logen. Das Orchester soll dem Auge verborgen sein, und weder die Musiker noch die Pultlichter seien von den Plätzen der Zuschauer aus sichtbar." Fanden diese Ideen auf dem Gebiet der Oper schließlich in Wagner ihre Vollendung, so führte sie im Rahmen der Symphonie Berlioz zum Siege.

Durch seinen Lehrer Lesueur in ihnen erzogen, empfängt er durch den Genius Beethovens den zeugenden Funken. Zum erstenmal legt er mit voller Absicht seinem Schaffen ein eingehendes Programm zugrunde, und als echtes romantisches Kind seiner Zeit schweift seine Phantasie in bisher der Musik fremde Gebiete des Dämonischen und Phantastischen. Und diese der Musik neu erschlossenen Gefilde hüllt er in einen Zauber instrumentaler Farbenpracht. Die Seele seiner Musik ist die Klangfarbe. Indem er Beschaffenheit und Eigenart der Instrumente bis ins Raffinierteste auszunützen, neue hinzuzufügen und deren Klangfarben in ungeahnter Weise zu mischen verstand, war es ihm möglich, Probleme der Tonmalerei zu lösen, seinem Genius Pfade zu weisen, die bisher musikalischem Schaffen unzugänglich gewesen.

Doch wie die Romantiker zu allen Zeiten und auf allen Kunstgebieten bei dem Schweifen ihrer Phantasie und ihrem sehnsüchtigen Suchen nach dem Zeitenfernen, Unerreichbaren jeden Zwang, die hergebrachten Formen und Gesetze als Hemmnis empfinden und dagegen Sturm laufen, so kam auch Ber-

lioz bei seinen kühnen musikalischen Kolossalgemälden bald in Konflikt mit der klassischen Form. An diesem Zwiespalt des sich schrankenlos Auslebenwollens und der bestehenden Kunstform sind die meisten Romantiker gescheitert. Ihrem kühn genialen Wollen gelingt nur selten das reife Vollbringen. Meist verliert sich ihre überreiche Produktivität bei dem Versuch, neue Wege zu wandeln, in weitschweifige Formlosigkeit und bleibt nach kühnen Ansätzen und zukunftsschwangeren Anläufen auf halbem Wege stecken.

Nur wo die Empfindung sich frei ausströmen kann und in aus sich selbst heraus geschaffenen Gesetzen und Formen folgerichtig sich auslebt, gelingt der große Wurf. Berlioz wagte noch nicht in diesem Zwjespalt den entscheidenden Schritt. So revolutionär und wild er sich auch gebärdet, im Formalen bleibt er doch — mit wenigen, dann auch gänzlich mißglückten Ausnahmen, wie z. B. „Lelio“ — den alten Traditionen treu und begnügt sich, die alten Schläuche mit junggärendem, feurigen Most zu füllen, der dann allerdings zuweilen recht unliebsam die ganze Fassung zu sprengen droht. Er behält im allgemeinen die Beethovensche Symphonieform bei, ja selbst in seinen umstürzlerischsten Werken, wie der „Phantastischen“ und „Harold“, kann er — ein unnötiges Zugeständnis an das alte Schema — von der üblichen Wiederholung im Hauptsatze nicht abgehen, obwohl diese mit seinem Programm gar nicht übereinstimmen will. Wohl in dieser ihn noch beengenden Fessel, in deren Bereich er selbst bereits die Grenze des Möglichen erreicht, wenn nicht gar

überschritten, liegt der Grund, daß Berlioz wenig Nachahmer oder Schüler gefunden hat. Die Entwicklung mußte über ihn hinausgreifen. Doch aus der von ihm als Bahnbrecher ausgestreuten Saat reifte eine Ernte, die fast die ganze moderne Musik umschließt. Und als Meister der Orchestertechnik ward er der Zauberborn, an dem alle Musiker nach ihm (einschließlich Wagner) ausnahmslos geschöpft, und ohne den unsere Modernen (Strauß) gar nicht denkbar wären.

Als erster griff Berlioz' Freund, Apostel und Streitgenosse Franz Liszt die in den von ihm begeistert aufgenommenen und selbstlos verbreiteten Werken angeschnittenen Probleme und Möglichkeiten auf. Mit scharfem Blick erkennt er die Schwäche des Freundes, den Zwiespalt, der zwischen dieser neuen Gedankenwelt und der alten Fassung klafft, und wagt den entscheidenden Schritt. Liszt sprengt die alte Form. Er proklamiert die Freiheit des schaffenden Musikers von formalen Fesseln. Wie einst die Phantasie das Ausdrucksgebiet des Virtuosen war, auf dem er als interessanter Harmoniker und genial Nachschaffender unerreicht dastand, so wird jetzt die Orchesterphantasie, für die er den ihr Doppelwesen sehr glücklich andeutenden Titel: „Sinfonische Dichtung" prägt, der Rahmen, in dem er den Gefühlsinhalt eines seelischen Erlebnisses in Tönen ausklingen läßt. Dabei gestaltet er sich von Fall zu Fall, je nach dem Thema, die äußere Form, jedes Werk trägt das Gesetz seiner Form in sich selbst. Mit Vorliebe wählt er für seine meist auf zwei gegensätzlichen Welten sich aufbauenden Schöpfungen

die einsätzige Fassung, die allerdings häufig in ihrer langausgesponnenen Verarbeitung nur schlecht ihre eigentliche mehrsätzige Struktur verhüllt. Auch in seinen beiden Symphonien löst sich Liszt von der klassischen Form. Nicht nur, daß er die übliche Vierzahl der Sätze aufgibt, auch in der innerlichen Struktur bricht er gänzlich mit der üblichen thematischen Verarbeitung. Im Gegensatz zu der Art klassischer Meister, ihre Themen erst allmählich aus zaghaften Andeutungen in Durchführung und Verarbeitung zu ihrem vollen Glanz zu entwickeln und zu steigern, stellt Liszt die aus der Gefühlswelt des Stoffes heraus sich ihm innerlich offenbarten Motive gleich beim ersten Erklingen in plastischer Vollendung vor den Hörer und verwertet sie in der Folge nur noch leitmotivisch, und zwar auch nur insoweit, als es der Gehalt des Werkes verlangt. Am schlackenlosesten ist Liszt die Verwirklichung seines Wollens in seiner „Faustsymphonie" gelungen. Er folgt nicht den Goetheschen Worten, sondern er gestaltet die Idee des Faustgedichts, die sich ihm in den drei Gestalten Faust, Gretchen und Mephisto verkörpert, in einer dreisätzigen Symphonie. Zunächst das mächtige Ringen Fausts, das Streben des Menschen nach Erkenntnis, sein sich kühn aufbäumender Trotz und seine Verzweiflung. Dann Gretchen in ihrer keuschen Jugendblüte und Innigkeit. Schließlich Mephisto, dieser Geist der Negation. Ihn illustriert Liszt — ein genialer Meistereinfall — nicht wie die anderen Gestalten durch eigene Themen, sondern er faßt ihn auch in der Musik, dem Geist der Dichtung folgend, als das zerstörende

Prinzip und kennzeichnet ihn durch sein Tun. Er läßt ihn mit dämonischer Freude über die Themen Fausts herfallen, sie zerpflücken, karikieren, ironisieren, zur Unkenntlichkeit entstellen, bis schließlich seine Zerstörungswut an dem lieblichen Gretchenthema zerschellt, das seinen verzweifelten Versuchen siegreich widersteht und den Sieg über ihn davonträgt, womit musikalisch in genialster Weise der Gehalt der Dichtung ausgeschöpft ist. In Liszts „Faust" ist der Programmusik ein unvergängliches Meisterwerk geglückt, das allein schon genügte, ihre innere Berechtigung unwiderleglich darzutun.

Als Liszt den entscheidenden, von Berlioz noch nicht gewagten Schritt tat und damit erst dessen Wollen die zukunftweisende Bresche schlug (was dieser, vom Kampf zermürbt, nur noch teilnahmlos, ja mit gehässigem Neid hinnahm), fußte er natürlich nicht einzig auf den Werken dieses Jungfranzosen, sondern, Kosmopolit der er war, heimisch in den Kulturen aller Länder, verarbeitete er alle Anregungen, die er von der Außenwelt auf seinen Wanderfahrten kreuz und quer und als reproduzierender Künstler aus den Werken alter und junger Meister in so reichlichem Maße empfangen hatte. Seinem ganzen Wesen nach ging sein Genius dabei andere Pfade und schöpfte seine Anregungen aus lautererem Bronnen als der bizarre, sensationslüsterne Brausekopf Berlioz. In der Wahl des Programms überschritt Liszt ganz instinktiv selten die Grenzen, die der Musik dabei naturgemäß gezogen sein müssen, und mied jede unkünstlerische, leere Tonmalerei, indem er der Musik nur die Vertie-

fung des reinen Gefühlsgehaltes einer Dichtung oder eines Erlebnisses in weiser Erkenntnis zumutete.

Durch Wegräumung dieses nur zu berechtigten Vorbehalts haben Liszts Nachfolger, vor allem Richard Strauß, schließlich die letzten Konsequenzen der Programmusik gezogen und dabei zunächst einen glanzvollen Höhepunkt erklommen, gleichzeitig aber auch den gefährlichen Abgrund offenbart, in dem diese Kunstrichtung bei Überspannung des Rahmens enden muß. Indem der Musik nunmehr wahllos jedes Programm untergelegt wird, muß bei Überschreitung ihrer Grenzen naturgemäß eine durch Geistreichelei nur notdürftig verdeckte innere Verarmung eintreten, die dann wieder folgerichtig durch eine gesteigerte äußere Machtentfaltung auszugleichen versucht wird. Der Schwerpunkt verschiebt sich immer mehr vom rein Musikalischen (Erfindung) aufs äußere glanzvolle Gewand und führt zu unwahrer, hohler Monumentalität. Die phänomenale technische Begabung verführte Richard Strauß zu stets schwierigeren Klangproblemen, und so mußte die Programmusik schließlich in geistreicher, aber unkünstlerischer leerer Tonmalerei enden, eine Entwicklung, die Liszt glücklich vermieden und vor der er schon aufs schärfste gewarnt hatte.

Besteht somit zwischen den Kunstrichtungen eines Liszt und eines Berlioz — ungeachtet der späteren Gegnerschaft der beiden Meister — der engste Zusammenhang; ja, ist das Schaffen Liszts die konsequente Steigerung und Krönung von Berlioz' Streben, so wandelte das Kunstwerk Richard Wagners ganz andere Wege, und die Berührungspunkte

zwischen diesem und den beiden Instrumentalmeistern sind nur sehr lose, mehr handwerkliche. Das große Mißverständnis ihrer scheinbaren künstlerischen Dreieinigkeit, das einer gewissen Ironie nicht entbehrt, beruht vor allem darauf, daß erst der Sieg des auf ganz anderen Voraussetzungen aufgebauten Wagnerschen Musikdramas endlich auch (aber ohne Zutun Wagners!) den Werken seines Freundes Liszt endgültig Bahn gebrochen hat, und daß das Publikum, verleitet durch Liszts selbstlose Wagnerpropaganda, sich an den Zusammenklang dieser beiden Namen derart gewöhnt hat, daß es sie unwillkürlich auch als Künstler identifiziert. In Wirklichkeit sind Liszt und Wagner, wie sie als Menschen in allem grundverschieden waren und ihr Freundschaftsbund nur durch Liszts rührende Aufopferung und Selbsthingabe bestehen konnte, auch als Künstler grundverschieden. Ja, Wagner läßt sich überhaupt mit keinem Musiker seiner Zeit in Beziehungen setzen. Das liegt nicht etwa an seinem überragenden Genie — darin war ihm als Musiker, allgemein genommen, Liszt mindestens ebenbürtig —, noch daran, daß er scheinbar Musiker und Dichter war, sondern in seiner in der ganzen Musikgeschichte beispiellos dastehenden Anomalie, die seinen musikalischen Genius nur in dramatischen Gebilden sich erschließen läßt. Bis zu welch schwindelnder Höhe er sich auch als Musiker aufgeschwungen, losgelöst von der musikalisch-dramatischen Vision, vermochte er kein einziges wirklich bedeutendes Werk zu schaffen. Es ist daher nicht verwunderlich, daß zwischen ihm und dem Symphoniker Berlioz, dessen schwächste Seite gerade das

Dramatische war, wiewohl sich zwischen ihnen als Menschen und Leidensgenossen im Kampfe um ihr Ideal zahlreiche Parallelen ziehen lassen, künstlerisch kein richtiger Konnex entstehen konnte. Berlioz stand Wagners Werk völlig ratlos gegenüber, wozu auch die Unkenntnis der deutschen Sprache noch ein gut Teil beitrug; Wagner andererseits münzte die Anregungen und Neuerrungenschaften dieses französischen Beethovenjüngers für seine Zwecke aus, wie es ja überhaupt ein hervorstechender Zug an ihm ist, alle Erscheinungen seiner Zeit in sich zu verarbeiten und daraus für seine Ziele Nutzbringendes zu gestalten. Geht auch die Entwicklungslinie des Musikdramatikers Wagner fraglos über Meyerbeer, Marschner, Weber, so steht doch unzweifelhaft fest, daß er in seiner Pariser Zeit aus der Bekanntschaft mit dem Berliozschen Orchester das Wertvollste sich angeeignet, wohl auch die Anregung zur Leitmotividee von ihm empfangen hat.

In der grandiosen Einseitigkeit des Phänomens Wagner beruht seine welterobernde Macht, aber auch der unheilvolle Einfluß, den er auf die Entwicklung der Musik nach ihm ausgeübt. Seine — seiner Natur gemäß notgedrungene — Enthaltsamkeit auf den Gebieten der Instrumentalmusik schien die anfechtbare Lehre von dem durch Beethoven erreichten Kulminationspunkt der absoluten Musik, der daher ein Weiterschreiten auf diesem Weg verbiete und ein Abbiegen unter Zuhilfenahme des Wortes (analog IX. Symphonie) erforderlich mache, zu bekräftigen. Erschwerend kam noch hinzu, daß die szenische Gebärde der Wagnerschen Musik, ihr stark

sinnlicher Reiz, ihre Stimmungsnarkotika und der durch Wort und Szene beigegebene starke Anhalt es auch solchen ermöglichten, in einem gewissen Grade dieser neuen Kunst teilhaftig zu werden, die sich zuvor bei musikalischen Darbietungen herzhaft gelangweilt hatten. Auch die Unmusikalischen verfielen dem Wagnerschen Zauberreich, und so erweiterte sich allmählich das Musikpublikum in ungeahnter Weise. Die breite Masse wurde durch den Sieg Wagners als Hörer gewonnen. Es ist eine krasse Ironie, daß gerade Wagner, der zeitlebens leidenschaftlich für das Echte in der Kunst stritt und jeder Effekt- und Sensationsmache rücksichtslos zu Leibe ging, ungewollt, durch die Popularität seiner Kunst das Niveau des Musikpublikums so verbreitert und verflacht hat, daß es nicht mehr fähig ist, echter Musik, den Offenbarungen wirklicher Künstler (wie z. B. der Muse Pfitzners) andächtig zu lauschen, während es banalster Oberflächenkunst und dramatisch effektvoller Sensationsmache rauschende Triumphe bereitet. Daß eine auf Irrwege geratene Programmmusik in völliger Verkennung der Wagnerschen Forderungen es noch unternahm, die Errungenschaften des Musikdramas und des Wagnerschen Orchesterstils auf die Instrumentalmusik zu übertragen und in den Konzertsaal zu verpflanzen, erhöhte noch die heillose Verwirrung, die dieser musikalische Riese unter der großen Schar seiner kleinen Epigonen angerichtet. Doch vor einem Manne, der uns wirklich Neues zu sagen hat, wird gar bald diese Spreu verwehen, und ebensowenig wie Liszt die Auswüchse

der Programmusik, können wir Wagner diese unerfreulichen Folgeerscheinungen zur Last legen.

Wagner war es also vorbehalten geblieben, auf dem Weg der Oper einen analogen Entwicklungsprozeß zu vollziehen, wie ihn Berlioz-Liszt auf dem Gebiet der Instrumentalmusik getan. Hatte Berlioz in seiner fanatischen Gluckverehrung bei seinen Opern durch pietätvolles Verharren beim Gluckschen Opernstil den Revolutionär verleugnet, so trat Wagner (Liszt scheidet ja auf dramatischem Gebiet vollkommen aus) mit seinem Worttondrama in die hier klaffende Lücke und schloß damit den Ring des musikalischen Fortschritts. Und in diesem Sinne verkörpern diese drei Heroen — bei all ihrer Wesensverschiedenheit — doch eine zusammengehörige Dreieinigkeit: das leuchtende Dreigestirn der modernen Musik, das noch immer seines wahren Erben harrt.

Freundestragödien

Die Kampfgenossen

(Berlioz/Liszt)

Seit Tagen bringen die Zeitungen geheimnisvolle Ankündigungen einer großen musikalischen Sensation. Jener seltsame Jüngling mit seiner feuerroten, wüsten Künstlermähne, das „enfant terrible" der Pariser Oper, der bald vor Begeisterung tobt oder vor Ergriffenheit in Tränen schwimmt oder plötzlich, wenn bei der Aufführung eines seiner Lieblingswerke willkürliche Änderungen vorkommen, aufspringt und laute Anklagen in das Haus schleudert, gedenkt gegen die bezopften Hüter des musikalischen Allerheiligsten, die ihn jetzt endlich, nach dreimaliger Ablehnung des Rompreises für würdig erachteten, zum vernichtenden Schlage auszuholen. Er wird diesen Idioten zeigen, was er zu schaffen fähig, wenn man seiner Muse nicht durch engherzige, veraltete Gesetze die Schwingen lähmt. All das, was da in ihm gärt und brodelt, sein ganzes Ich, das künstlerische Ringen und Drängen der gegen die Fesseln anstürmenden Jugend, hat er zu einem gewaltigen, unerhört neuen Instrumentalwerk zusammengeschmolzen. Gleichzeitig hat er darin seiner keine Hemmnisse achtenden Liebesraserei zu Ophelia ein feuriges Mal gesetzt und schließlich die scheinbar Unwürdige schamlos an den Pranger gestellt. Ein dieser musikalischen Autobiographie beigegebenes erläuterndes Programm muß die Neugierde des Publikums um so stärker reizen, als die englische Schauspielerin, deren Liebestragödie mit Hector ziemlich stadtbekannt geworden, gerade wieder in Paris eingetroffen

ist. Für denselben 5. Dezember (1830), der abends das Benefiz für Ophelia ankündigt, setzt Berlioz für nachmittags die Uraufführung seiner „Phantastischen Symphonie" an. Welch pikanter Reiz muß es sein, zuvor die Symphonie zu hören, in der ihre Liebes- und Leidensgeschichte gestaltet ist! Hectors Rechnung mit dem Sensationsbedürfnis der Menge stimmt. Sein Konzert ist überfüllt, der Erfolg übersteigt die kühnsten Erwartungen.

Unter den Zuhörern lauscht atemlos eine Hector artverwandte Feuerseele dieser Offenbarung aus einer neuen Welt. In seinem überschäumenden, stets nach Neuem lechzenden Künstlerherzen hat dieser Funke gezündet. Kaum ist die letzte Note verklungen, da stürzt ein hagerer, blaß aussehender Jüngling in heller Begeisterung auf den umjubelten Komponisten zu und entführt ihn fast gewaltsam dem Kreis der ihn umringenden Verehrer: es ist der verwöhnte Liebling der Pariser Salons, der neunzehnjährige Klaviertitane: Franz Liszt. Er nimmt ihn mit sich zum Diner und überhäuft ihn mit enthusiastischen Freundschaftsbezeugungen. Er ist so begeistert von dem ganz neue Wege weisenden Kunstwerk, daß er noch am gleichen Tage beginnt, eine Klavierpartitur der „Phantastischen" zu entwerfen. Hector hatte sich hier durch sein Werk einen opferfreudigen Freund gewonnen, der bald der wertvollste Förderer und Verkünder seiner Kunst werden sollte. Zunächst allerdings war er gezwungen, Paris zu verlassen, da er als Inhaber des Rompreises zwei Jahre sich zu weiteren Studien in Italien aufhalten mußte, und konnte daher seinen Konzerttriumph vorerst nicht weiter ausnützen.

Endlich, im November 1832, atmet Hector wieder die Luft von Paris, endlich darf er, aus dem Exil zurückgekehrt, sich wieder in den Strudel des Lebens stürzen. Sehnsüchtiger kann kein Gefangener die Freiheit begrüßen, als der aus Rom Heimgekehrte das Pflaster der Seinestadt. Sofort nimmt er die zwangsweise unterbrochenen Beziehungen wieder auf. Sein einzigartiges Talent, sich und seine Pläne in Szene zu setzen, seine Freunde und Genossen seinen Zwecken dienstbar zu machen, durch geschickt gesteigerte Reklamenotizen auch die Gleichgültigen zu interessieren und in Atem zu halten, das Sensationsbedürfnis der Pariser zu kitzeln, erleichtert ihm dies. Sein sofort angekündigtes Orchesterkonzert sieht ein vollbesetztes Haus. Als besondere Sensation hierbei dient — die „Phantastische" und ihre neu hinzukomponierte Fortsetzung bilden das Programm — die persönliche Anwesenheit Ophelias, der er eine möglichst exponierte Loge in unmittelbarer Nähe des Orchesters hat übersenden lassen. Die Wirkung dieser eigentlich aus wenig edlen Motiven entsprungenen Konfrontation ist eine unerwartete. In Hector flammt die alte Leidenschaft mit rasender Glut wieder auf, und auch Ophelia, durch soviel Anhänglichkeit gerührt, läßt von ihrer Sprödigkeit ab und willigt in persönlichen Verkehr. Der Kampf um Ophelias Besitz hebt mit gesteigerter Heftigkeit an. Diesmal muß Hector Sieger bleiben. Er verfolgt sie auf Schritt und Tritt. Der seiner Werbung noch immer entgegengesetzte Widerstand treibt seine Leidenschaft zur Raserei. Vergebens suchen Hectors Freunde ihn aus diesen Banden zu

befreien, und Liszt hält sich für verpflichtet, den Freund von ihm zu Ohren gekommenen Gerüchten über Ophelias Londoner Lebenswandel in Kenntnis zu setzen. „Sie haben mir", antwortet ihm dieser, „gestern früh einen aufrichtigen Beweis Ihrer Freundschaft gegeben, doch er wäre mir wertvoller in einer anderen Angelegenheit gewesen. Seit ich Sie verlassen, erlebte ich mit H. S. eine Szene, die mich, wenn Sie nicht gewesen wären, in einen Taumel ungetrübten Glücks, in eine Trunkenheit, die überhaupt nicht zu schildern ist, versetzt hätte. Diese Wonne, dieser Liebessturm sind mir nun vergiftet, aber ich würge alles hinunter und wenn ich dran ersticken müßte. Alles an ihr berauscht mich, das offene Geständnis ihrer Gefühle hat mich bestürzt und fast verrückt gemacht. Ich beschwöre Sie im Zeichen unserer Freundschaft, weder zu mir noch zu jemand anderem jemals wieder von dem zu sprechen, was Sie mir gesagt haben. Ich werde sie niemals lassen. Sie ist mein Leitstern. Sie hat mich verstanden. Wenn es ein Irrtum ist, so soll man mich darin belassen; sie wird den Rest meines Lebens verschönern, der hoffentlich nicht groß sein wird, denn man kann solchen Erregungen nicht lange standhalten. Lassen Sie bitte hierüber jedes Gespräch mit Dumas und Hiller, wenn er hier ist, sagen Sie vielmehr das Gegenteil von dem, was Sie glauben. Es ist nötig, und ich bitte Sie kniefällig darum. Ja, ich liebe sie, und ich bin wiedergeliebt. Gestern hat sie es mir in Gegenwart ihrer Schwester gestanden! Ja, sie liebt mich, aber ich sage das nur Ihnen, denn ich will mein Glück

möglichst verbergen. Also schweigen Sie darüber. Es gibt heute nichts mehr, das uns trennen könnte!" Hector rast im Liebeswahnsinn. Doch immer neue Hindernisse stellen sich seiner Verbindung mit Ophelia in den Weg. Schließlich greift er zu verzweifelten Zwangsmitteln, ihren Widerstand zu brechen; er nimmt vor ihren Augen Gift (Gegengift hatte er aber zur Vorsicht auch gleich mitgebracht!), und als auch diese Komödie nicht den gewünschten Erfolg hat, droht er ihr unverblümt: entweder sie folgt ihm am nächsten Tag zum Standesamt, oder er geht mit einer anderen auf Reisen! Das wirkt! Er hatte Ophelias empfindlichste Stelle getroffen: die Eifersucht! Endlich, im Oktober 1833, findet diese romantische Liebestragödie durch die Trauung einen vorläufigen Abschluß. Einer der Trauzeugen ist Liszt, der dadurch wieder gutmachen wollte, was er einst durch seine Übelrede an Ophelia verschuldet. In stolzem Triumph meldet ihm Hector anderen Tages: „Nun, tat ich recht, der geheimen Stimme meines Herzens zu folgen? Meine Erfahrung hat sie bestätigt, und zwar mit solchen Beweisen, daß ich davon noch ganz von Kräften bin . . . Jungfrau! reinste Jungfrau!"

Nun er nach verzweifeltem Ringen sein Weib erkämpft, nimmt Hector mit doppelter Energie den Sturm auf jene zweite Schöne wieder auf, um deren Gunst er sein Leben lang vergebens buhlen sollte: seine Jugendliebe Paris. Er ist überall. Eine Kunstveranstaltung ohne ihn ist undenkbar. Er wird der Löwe der Saison. Der einzige, der ihm diesen Rang streitig machen könnte, ist der Paganini des

Klaviers, sein Intimus Franz Liszt. Die beiden sind fast unzertrennlich, wie Kastor und Pollux steht ihr strahlendes Gestirn vereint am Kunsthimmel der Seinestadt. Fast in allen Konzerten, die Berlioz veranstaltet, spielt Liszt, und zwar meist seine aufsehenerregenden Klavierbearbeitungen der Werke des Freundes. „Wie soll man dieses Phänomen charakterisieren?“ frägt der Kritiker d'Ortigue. „Liszt tobt auf dem herrlichen Instrument, er weint, er schluchzt, er scheint niedergebrochen, stolz richtet er sich wieder empor; er träumt, er seufzt, er erhitzt sich bis zum Taumel der Raserei, versinkt in religiöse Betrachtung! . . . Er schäkert und ist ausgelassen wie ein junger Tiger. Er faziniert, erschüttert und schleudert schließlich den Blitzstrahl! Ja, Genie, und nicht Talent! Während er erschauert wie Pythia auf dem Dreifuß, heften sich seine Blicke fest auf einen jungen Künstler, unnötig zu erwähnen, daß es Hector Berlioz ist. Der Spieler konnte sich auch an keinen besseren wenden: Berlioz ist das Echo, dessen Liszt bedurfte. Kaum war der letzte Ton verklungen, da wirft sich der Pianist zitternd und schluchzend seinem Freunde an den Hals, und dieser wiederholt ihm unter Küssen: „Erhabener, wie liebe ich dich!“

Durch Berlioz wird Liszt auch in den Kreis der Gräfin Marie d'Agoult eingeführt, die in ihrem Salon die Elite der Kunst- und Literatenwelt zu versammeln pflegt und die „greatest attraction“, den umschwärmten Zauberer im Reiche der Töne, schon lange vermißt. Auf ihre Bitten bringt ihn Hector endlich eines Tages mit; aber, wie Liszt ihn einst glaubte vor Ophelia warnen zu müssen, so

fürchtet jetzt Hector für den Freund: „Sie ist eine berechnende Schönheit, die mit den Wogen des Mannes steigt, ihm aber im Unglück kalt gegenübersteht. Sie hat Geist und Feuer, aber nicht Wahrhaftigkeit.“ Liszt lächelt über die Besorgnisse des Freundes. Ihm, dem erklärten Liebling der Frauen, wird, ebensowenig wie die vielen früheren, auch diese Schöne gefährlich werden! Immerhin hält er sich der Gräfin gegenüber vorsichtig zurück. Doch gerade seine Kälte und scheinbare Gleichgültigkeit reizt das an widerstandslosen Sieg gewohnte herrische Weib. Sie läßt dem scheinbar Spröden gegenüber das ganze Teufelswerk ihrer weiblichen Koketterie spielen, und bald ist es um seinen Widerstand getan. Besiegt liegt er zu der Schönen Füßen. Doch auch sie, die zunächst nur aus gekränktem Stolz dieses gefährliche Spiel begonnen, bleibt nicht mehr Herrin ihrer Leidenschaft. Sie wird die Seine. Da das Verhältnis in Paris bekannt wird, die Gräfin aber lieber Mann und Kinder verlassen als dem Geliebten entsagen will, bleibt schließlich nur heimliche Flucht. Die Schweiz bietet dem Liebespaar willkommenes Asyl.

Dieser zukunftsschwere Schritt des Künstlers, der in Paris ungeheures Aufsehen erregt und namentlich bei den neiderfüllten Königinnen der Salons seine Beliebtheit in das Gegenteil wandelt, trennte auch jäh und gewaltsam den Bund der beiden Sturmgenossen. Wehmütig klagt Hector: „Ich möchte Dich sehen. Warum bist Du nicht hier? Du fehlst mir ständig. Erinnerst Du Dich noch des Abends bei Legouvé und der Sonate in Cis-moll? Die Lampe

war ausgelöscht, die fünf Zuhörer lagen in der Dunkelheit auf dem Teppich. Wir waren wie magnetisiert. Legouvé und ich weinten, Schoelcher schwieg ehrfurchtsvoll, und Goubeaux war stumm vor Staunen. Gott, wie erhaben warst Du an jenem Abend!" und eifersüchtig bestürmt er den in seinem Liebeseldorado schweigsamen Bruder: „Du sagst mir gar nichts über Deine inneren Angelegenheiten in Genf, über tausend Dinge, die Dich nahe angehen! Glaubst Du, daß es zwischen uns eine Demarkationslinie gibt, wo Freundschaft und vertrauensvolle Bekenntnisse aufhören? Ich glaubte das bisher nicht."

Erst das nach Genf dringende Gerücht, daß in Paris ein neuer Virtuose aufgetaucht sei, der Liszt zu entthronen im Begriff stehe, scheucht diesen aus seiner Weltabgeschiedenheit auf. Er eilt nach Paris, um den Kampf mit dem Gegner aufzunehmen. Doch bei seinem Eintreffen ist Thalberg bereits wieder nach Wien abgereist. Aus den Berichten ernster Musiker wird es aber Liszt bald klar, daß es sich hier um keine neue Kunstentwicklung handeln könne und Thalbergs Pariser Sensationserfolge zum guten Teil der Urteilslosigkeit des Publikums und der Freude der gekränkten Damenwelt, ihn, den Treulosen, in seinem Rivalen zu treffen, zuzuschreiben sind. Um gegenüber dieser Scheinkunst wahre Virtuosität zu demonstrieren, veranstaltet er (um den Schein der Rivalität zu vermeiden, nicht öffentlich) zwei Privatsoireen vor geladenem Publikum. Begeistert berichtet Berlioz über die Erfolge des lange Entbehrten: „Liszts Wiedererscheinen war zu einer neuen Erscheinung geworden; den Liszt des Vor-

jahrs, den wir alle gekannt, hat der Liszt von heute, trotz der Höhe seines damaligen Könnens weit hinter sich gelassen, und seitdem einen so außerordentlichen Flug genommen, sich mit solcher Schnelligkeit über alle bis jetzt gekannten Gipfel hinaufgeschwungen, daß man denen, die ihn kürzlich nicht hörten, dreist zurufen kann: ‚Ihr kennt Liszt nicht!‘ . . . Das ist die neue große Schule des Klavierspiels! Von heute an läßt sich alles von Liszt als Komponisten erwarten! Man weiß aber auch kaum, wo er als Klavierspieler stehenbleiben wird. Denn die schnelle und gänzliche Umwandlung spricht von einer noch in der Entwicklung stehenden Natur, die einem mächtigen inneren Trieb, dessen Tragweite unberechenbar ist, gehorcht. Als Stütze meiner Ansicht berufe ich mich auf das Urteil aller derer, die ihn die große Sonate von Beethoven op. 106, diese erhabene Dichtung, welche bis heute beinahe sämtlichen Klavierspielern das Rätsel der Sphinx war, haben spielen hören. Ein neuer Ödipus, Liszt, hat es gelöst. Es ist das Ideal der Ausführung eines Werkes, das für unausführbar galt. Liszt hat, indem er dergestalt ein noch unverstandenes Werk zum Verständnis brachte, bewiesen: daß er der Pianist der Zukunft ist.“ Mit dem Versprechen, im Winter zu einem Konzert seines Freundes Hector wiederzukommen, kehrt Liszt nach Genf zurück.

Mitte Dezember (1836) findet er sich, wie verabredet, wieder in Paris ein. Er spielt eine neue große Phantasie über zwei Themen aus Berlioz’ „Lelio“ mit Orchester, und solo: die Ballszene und den Marsch aus der „Phantastischen“. Hector diri-

giert. Als der frühere Abgott der Pariser das Podium betritt, rührt sich keine Hand zu einem Willkommen. Jedes Beifallzeichen muß er sich bei den Hörern erst erkämpfen, aber zum Schluß herrscht doch hellste Begeisterung. Dem Feuer seines Spiels können auf die Dauer auch die Mißvergnügten nicht widerstehen. Nach diesem ehrenvollen Sieg bleibt Liszt noch einige Monate in Paris. Die Sensation erreicht den Höhepunkt, als auch Thalberg dorten auftaucht und man die beiden Rivalen nun nebeneinander hören kann. Die Meinungen prallen heftig aufeinander. Liszt entzieht sich diesem unwürdigen Modevergnügen nicht, ja, er willigt sogar ein, in zwei Wohltätigkeitskonzerten mit Thalberg zusammen aufzutreten, aber im Innersten fühlt er sich doch in seiner Künstlerehre verletzt. „Ich habe sechs Monate lang ein Leben nichtiger Kämpfe und unfruchtbarer Versuche gelebt und habe freiwillig mein Künstlerherz den Reibungen des gesellschaftlichen Lebens ausgesetzt, ich habe Tag um Tag, Stunde um Stunde die dumpfen Qualen jenes immerwährenden Mißverständnisses ertragen, welches noch lange zwischen Publikum und Künstler obwalten wird. Gerade der rauschende Beifall hat mich auf das traurigste überzeugt, daß er vielmehr dem unerklärlichen Zufall der Mode, dem Respekt vor einem großen Namen und einer gewissen tatkräftigen Ausführung als dem echten Gefühl für Wahrheit und Schönheit galt."

Nun verschwindet Liszt wieder für Jahre von Paris. Scheinbar planlos zieht er in Italien herum und vernachlässigt seine Kunst. Und doch wurden

gerade diese Wanderjahre zu einer Zeit innerer Entwicklung und künstlerischer Reife, hier ward die Saat empfangen, die später so üppige Früchte treiben sollte. Mit Hector besteht reger brieflicher Verkehr. Er sucht für die Werke des Freundes in Mailand Propaganda zu machen und Subskribenten für sein „Requiem" zu finden. Als er von dem Mißerfolg des „Cellini" an der Pariser Oper hört, springt er sofort für das Werk in die Bresche und sucht in einem langen Reisebrief in der Gazette „Die Perseusstatue des Benvenuto Cellini" dem Komponisten zu Hilfe zu kommen: „Ehre sei Dir, Berlioz, denn auch Du kämpfst mit unbesiegbarem Mut, und wenn Du trotzdem die Gorgo noch nicht bezwungen hast, wenn die Schlangen noch um Deine Füße zischeln und Dich mit ihren schauerlichen Waffen bedrohen, wenn Neid, Dummheit, Bosheit und Verrat sich in Deiner Nähe häufen, so fürchte nichts, die Götter stehen Dir bei, und gleich Perseus haben sie Dir Helm, Flügelschuhe, Schild und Schwert, d. h. Freude, Eilfertigkeit, Weisheit und Kraft, verliehen. Kampf, Schmerz und Ruhm: das ist das Geschick des Genies. So war das Deine, Cellini; so auch Deines, Berlioz!" Kann diese echte Freundestat auch zunächst das Geschick der Oper nicht abwenden, deren Wiedererweckung bekanntlich ihm vom Schicksal für später vorbehalten blieb, so war sie doch Hector ein wahrer Herzenstrost. „Dein Aufsatz hat mich tiefer ergriffen, als ich sagen kann. Du hast mir damit viel Freude gemacht. Hab' Dank! Du bist ein edler, vortrefflicher Freund! Wie bin ich glücklich, heute mit Dir wieder einmal plaudern zu können. Ich liebe

Dich aufrichtig, Liszt. Wann wirst Du zu uns zurückkehren? Werden wir noch einmal unsere gemütlichen Plauderstündchen haben beim Qualm Deiner langen Pfeifen und Deines türkischen Tabaks?" Die Zeit dieser stimmungsvollen Abende im engsten, trauten Künstlerkreise sollte nun allerdings leider der Vergangenheit angehören. Liszt entfloh zwar bald dem Zauber Italiens, aber er begann mit Konzerttriumphen in Wien seinen großen Siegeszug durch ganz Europa, der erst nach fast zehnjährigen Virtuosenfahrten mit der Niederlassung in Weimar (1848) sein Ende finden sollte. Auf diesen kehrt er natürlich auch wiederholt in Paris ein, doch stets nur auf Tage und Wochen. Die sturmbewegten Jahre gemeinsamen Ringens um den Sieg wildgärender Jugend, in denen die Freunde Freud' und Leid geteilt, sind unwiederbringlich dahin. Ihre Lebensbahnen scheiden sich. Während der Virtuose von Triumph zu Triumph eilt und wie ein Gott durch die Städte Europas schreitet, verzehrt sich Berlioz, als schaffender Künstler, nach wie vor in aufreibenden Kämpfen um den Pariser Erfolg.

Auf der Durchreise nach London kommt Liszt im April 1840 auch wieder nach Paris und veranstaltet eine Matinee im Saale Erard. Berlioz spendet ihm begeistertes Lob*).

„Nach einer ununterbrochenen Reihe ans Fabel-

*) Aus dem großen noch ungehobenen Schatz Berliozscher Feuilletons seien hier einige Stellen über Liszt in Übersetzung nach den Originalaufsätzen im „Journal des Débats" wiedergegeben.

hafte grenzender Kunsttriumphe in Italien, Deutschland und Ungarn hat Liszt wieder einige Tage in Paris zugebracht. Das imposanteste Auditorium drängte sich in dem weiten Salon des Herrn Erard um ihn. Jeder erwartete begierig den Augenblick, wo er sich hören lassen würde, um sich zu überzeugen, ob das Gerücht, daß sein ungeheures Talent sich noch erweitert habe, auf Wahrheit beruhe. Bald ward nirgends mehr ein Zweifel daran laut.

Das Scherzo, das Gewitter und Finale der Pastoralsymphonie, ausgeführt durch dieses Pianoorchester mit unerreichtem Glanz und Zartheit; — eine Phantasie über die letzten Szenen der Lucia voll dramatischen Lebens; — Balladen von Schubert, gesungen mit einem Ausdruck, den kein Sänger noch erreichen konnte; eine Etude, ebenso bemerkenswert als Komposition wie bewunderungswürdig in ihrem Vortrage, und endlich der berühmte chromatische Galopp, ein Stück von glänzender Originalität; — alles das hat bewiesen, daß der unergründliche Virtuose den Schatz seines Talentes außerordentlich vermehrt hat. Seiner übernatürlichen mechanischen Fertigkeit hat er die in der subtilsten Tonschattierung und in der Kantilene hinzugefügt, wie man es auf dem Piano in solcher Vollendung für reine Unmöglichkeit gehalten. Was die ungeheuren Schwierigkeiten seiner Kompositionen betrifft, so bemerkt man sie kaum, mit solcher Leichtigkeit weiß er sie zu überwinden. Nie besaß er mehr Feuer in der Leidenschaft, mehr Reiz und Melancholie in der Träumerei. Schweigen wir von den Ausrufen der Bewunderung nach den Effektstücken und dem

geoffenbarten Gedankenreichtume dieses Königs des Pianos! Das Publikum war des Künstlers würdig."

Als Liszt im Frühjahr 1841 in die Seinestadt zurückkehrt, wartet er den staunenden Parisern mit einer noch nie dagewesenen Sensation auf. Da er wohl wußte, daß sein Künstlertum allein gegen die Machinationen seiner noch vom Thalbergstreit her zahlreichen Gegner nicht aufkommen konnte, wenn es ihm nicht gelänge, diese auch mit äußerlichen Mitteln, der „mise-en-scène", zu schlagen, verblüfft er das Publikum von vornherein dadurch, daß er für jedes Billett 20 Francs, einen bisher unerhörten Preis, fordert und das Programm nur aus Klaviervorträgen, und zwar nur eigenen Schöpfungen, zusammenstellt. So etwas war in Paris noch nicht dagewesen. Doch Liszt hatte seine Pariser richtig eingeschätzt, das Neue reizte sie, seine beiden Konzerte waren überfüllt und der Erfolg beispiellos. Berlioz berichtet hierüber:

„Noch keiner außer Liszt hat bisher derartige Konzerte und zu solchem Preise gegeben. Sieben Stücke fürs Piano allein vom Konzertgeber und das Billett 20 Francs! — In der Tat horrend! — Viele fanden es unklug, übertrieben; dabei geschah es nicht bloß einmal, nein: zweimal, und noch dazu vor zahlreicherem Publikum und mit größerem Enthusiasmus als das erstemal. Freilich, dies wunderbare Talent hat eine solche Gewalt auf sogar weniger musikalische Menschen, sein Zauber ist so groß und mit soviel Grazie verbunden, daß selbst diejenigen der Kunstfreunde und Künstler, welche Partei gegen ihn nehmen, doch kommen, um ihn zu

hören, aus Leibeskräften applaudieren, besiegt von seiner Übermacht fortgehen, zwei Stunden darauf aber ihre systematische Opposition wieder aufnehmen und endlich bei der ersten besten Gelegenheit nichts Eiligeres zu tun haben, als ihn wieder zu hören, ihn zu bewundern, zu applaudieren.

Nutzloses Beginnen, den letzten Grund dieser Macht seines Talents in dem Machwerk zu suchen! Genug: Liszt hat keinen Rivalen! Ich finde den Grund vielmehr, ich möchte sagen, in einer gewissen Divination, in einer hinreißenden, oft bis zur äußersten Grenze ausschweifenden Sensibilität, die, es ist wahr, zuweilen wohl die strenge Interpretation gewisser Werke, die nur besonnene und geregelte Wiedergabe fordern, beeinträchtigt, die aber auch allein den Künstler zum äußersten Höhepunkte poetischer Begeisterung erheben kann.

Der Virtuos, der so zu singen, so zu phantasieren versteht, wie Liszt, der sich so in die geheimsten Regungen des Herzens zu verlieren, der solche Schönheit im Ausdrucke der Leidenschaft zu erreichen, mit einem Worte, der eines der Meisterwerke Schuberts, das Ave Maria, so wiederzugeben vermag, wie er, ist imstande, die furchtbaren Qualen eines Robert le Diable mit dem ganzen Höllenpfuhl hervorzudonnern und, ohne den Atem zu verlieren, den zügellosen Lauf des Mazeppa zu verfolgen. Diese beiden Stücke sind voll der ergreifendsten Effekte, der eigenartigsten und unwiderstehlichsten Eindrücke. Der episodische Gesang des ‚Mazeppa' ist prächtig und das Milieu tritt in seiner wilden Größe umso schärfer hervor, je umständlicher zu gleicher

Zeit die grausame Handlung, die Schrecken, die verzweiflungsvollen Anstrengungen des scheuen Renners gezeichnet sind. Was die ‚Phantasie über Robert le Diable' betrifft, so hat noch keiner für das Piano in diesem Genre etwas Ähnliches geschrieben. Sie enthält die kühnsten, wie die geistreichsten Kombinationen. Die Form ist durchdacht und scharf, die Ausführung unbegrenzt und mannigfaltig. Die harmonische Verknüpfung des Themas der Bertram-Arie im dritten Akt mit der Arie de Danse im Ballett der Nonnen, dieser beiden sich so widersprechenden Melodien, ist von unglaublichem Effekt; ganz abgesehen von der an Zauberei grenzenden Ausführung mit dem blitzenden Oktaven-Staccato der linken Hand und den sturmartigen Läufen. Das kann man gar nicht mit Worten beschreiben! Liszts beide Konzerte bilden eine Epoche in der Geschichte des Pianos."

Ein drittes Konzert gibt Liszt mit Berlioz zusammen am 24. April zugunsten des Bonner Beethovendenkmals unter Mitwirkung des Konservatorium-Orchesters unter Berlioz' Leitung. Das Programm bestand nur aus Beethovenschen Werken. Auch über diesen Abend besitzen wir einen Bericht von Berlioz:

„Ein herrlicher und edler Zweck des größten der modernen Komponisten, des größten der lebenden Virtuosen! Wie man weiß, beabsichtigte Liszt, die fehlende Summe zur Vollendung des Beethoven-Denkmals zu liefern. Schon hat er mehrere Konzerte zu diesem Zwecke in Deutschland gegeben und bietet auch nun den Parisern Gelegenheit, ihre Ver-

ehrung für diesen Meister an den Tag zu legen. Man hat sie aufs Glänzendste benutzt; der Saal war voll, das Auditorium gewählt, glänzend, begeistert.

Das Opus 124, womit das Konzert eröffnet wurde, war bis jetzt den Parisern unbekannt . . . Ebenso treu als poetisch gab Liszt das Meisterwerk, das Konzert in Es, wieder und offenbarte darin die Tiefe und Kraft seines Genius. Trotzdem er sich vorgenommen, nur Kompositionen von Beethoven zu Gehör zu bringen, vermochte er doch nicht, dem stürmischen Verlangen des Publikums zu widerstreben, und trug seine ‚Phantasie über Robert le Diable' vor. Da gab es Ausrufe des Staunens und der Verwunderung von seiten des dabei unbeschäftigten Orchesters, Blumenregen, Bravorufe der Damen, kurz alles, worin heutzutage sich das Entzücken ausspricht.

Massart besiegte hierauf in der A-Dur-Sonate glücklich die großen Schwierigkeiten seiner Violinpartie, die sich um so mehr steigerten, je schneller Liszt das Tempo im Allegro nahm. Das Orchester beschloß dieses herrliche Konzert mit der vortrefflichen Ausführung der Pastoralsmphyhonie. In einem Zwischenakte deklamierte Geffroy ein einfaches und schönes Gedicht von Deschamps auf Beethoven."

Es war dies dasselbe Konzert, über das wir den bekannten Bericht aus der Feder Richard Wagners für die Dresdner Abendzeitung besitzen, in dem es u. a. heißt: „Dieses Publikum verlangt von Liszt um jeden Preis Wunder und närrisches Zeug; er gibt ihnen, was sie wollen, läßt sich auf den Händen tragen und — spielt im Konzert für Beethovens

Denkmal eine Phantasie über Robert den Teufel! Dies geschah aber mit Ingrimm. Das Programm bestand nur aus Beethovenschen Kompositionen; nichtsdestoweniger verlangte das hinreißende Publikum mit Donnerstimme Liszts vortreffliches Kunststück, jene Phantasie, zu hören. Es stand dem genialen Mann gut, als er mit den in ärgerlicher Hast hingeworfenen Worten: ‚Je suis le serviteur du public; cela va sans dire!' sich an den Flügel setzte und mit zerknirschender Festigkeit das beliebte Stück spielte. So rächt sich jede Schuld auf Erden! Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Phantasie über den Teufel vortragen müssen! Vielleicht wird es dann aber das letztemal sein!"

Mit diesem Beethovenabend verabschiedet sich Liszt für diesmal von den Parisern. Drei Jahre später kehrt er wieder und feiert ähnliche Triumphe, auch diesmal in Konzerten und mit Werken seines Freundes. Doch all diese Erfolge vermögen Berlioz' Stellung in Paris nicht zu festigen. Er lockt zwar jedesmal bei Aufführung eines neuen Werkes, indem er durch geschickte Reklametricks die Neugierde und die Sensationsgier aufstachelt, das Publikum in seine Konzerte, doch damit ist das Interesse für ihn erschöpft; seine Werke finden keine bleibende Stätte. Berlioz wendet sich daher in die Provinz und vor allem nach Deutschland, und auch hierbei folgt er den leuchtenden Spuren seines großen Freundes, der seine Muse unter die schützenden Fittiche seines Virtuosenruhmes nimmt. So eilt er nach Bonn zum Beethovenfest, dessen Seele und

König Liszt ist, dessen Großmut allein das Zustandekommen zu danken war. Liszts geniale nachschaffende Interpretation erschließt ihm die geheimnisvollsten Tiefen dieses Titanen. Der Künstler in ihm, seit Jahren durch den Journalisten, Reklameschreier, Konzertveranstalter u. ä. geknechtet, bricht mit vulkanischer Gewalt durch all diesen Flitterkram; Beethoventrunken flieht er den Festestrubel und schafft ein neues Werk, seine „Damnation de Faust".

In Wien und Prag treffen die Freunde wieder zusammen. Hier leitet Liszt die Proben zur „Romeo"-Symphonie. Nach der Aufführung feiert er den Freund durch ein glanzvolles Bankett. In einer viertelstündigen Rede preist er den Pragern enthusiastisch Berlioz' Kunst und trinkt auf das Wohl seines Kameraden, dieses „Kraters des Genies"! Der Abend endet in einer solennen Sauferei, bei der Liszt alle unter den Tisch trinkt, bis auf einen Zigeuner, den er wegen dieser respektwidrigen Überlegenheit auf Pistolen fordert! — Während Berlioz von Prag wieder in seine Pariser Tretmühle zurück muß, wendet sich Liszt dem Orient zu, über Siebenbürgen, Bukarest, Odessa, Kiew bis Konstantinopel trägt ihn seine Ruhmesbahn, bis ganz unerwartet im September 1847 mit Konzerten in Elisabethgrad diese einzig dastehende Virtuosenfahrt ein jähes Ende findet. Kometengleich, wie es am Kunsthimmel aufgestiegen, verlischt dieses herrliche Gestirn, an dessen Glanze sich die Welt berauscht. Liszts Ekel vor dem unkünstlerischen Virtuosengetriebe und dem „unausgesetzten Wiederkäuen" derselben Sachen, seine Sehnsucht nach einem festen, friedlichen Domizil

und nicht zuletzt der innere Drang, das in ihm Gärende in ernster künstlerischer Arbeit zur Reife gelangen zu lassen, hatten plötzlich durch einen äußeren Zufall, die Begegnung mit einer ihn in Fesseln schlagenden Frau, der Fürstin Caroline Wittgenstein, feste Gestalt angenommen. Liszt entsagt, kurz entschlossen, für ewige Zeiten dem Virtuosentum und läßt sich im kleinen Weimar, zu dessen Hof er von früher her bereits in Beziehungen steht, auf der Altenburg als schaffender Künstler nieder.

Ehe er jedoch mit eigenen Schöpfungen, die in aller Stille heranreifen, auf den Plan tritt, entfaltet er, dank der anfangs großmütigen Förderung durch den Weimarer Hof, eine rege reformatorische und propagandistische Tätigkeit. Nachdem er die bescheidenen Mittel der Weimarer Bühne für größere Aufgaben herangebildet und den Monumentalwerken der Klassiker zu würdiger Wiedergabe verholfen, gilt sein Streben — was er für die Pflicht jeder würdigen Kunstanstalt hält — vor allem der zeitgenössischen Kunst. Da waren es zunächst die Werke Richard Wagners, denen er in dem kleinen Weimar ein Asyl bot und die dank seiner unermüdlichen aufopfernden Hingabe und Propaganda allen Anfeindungen zum Trotz von hier ihren Siegeszug durch die Welt antraten. Jetzt gedenkt Liszt, den Werken seines Jugendfreundes eine Bresche zu schlagen. Nachdem er schon in einem Theaterkonzert die ganze „Harold"-Symphonie zu Gehör gebracht, plant er, als Festaufführung zum Geburtstage der Großherzogin den unglücklichen „Cellini", der seit der Pariser Katastrophe (1838) verschollen geblieben, zu

neuem Leben zu erwecken. Hector dankt ihm überschwenglich: „Es wird für mich eine große Freude sein, das arme Werk unter Deiner Leitung wiedergeboren oder, richtiger, erst geboren zu sehen.“ Er will jedoch, ehe er die Partitur nach Weimar absendet, noch schnell einige kleine Verbesserungen daran vornehmen. Doch die Arbeit zieht sich mehrere Wochen hin. „Ich habe keine Zeit verloren, und trotzdem bin ich erst heute mit diesen Reparaturen am ‚Cellini‘ fertig geworden. . . . Ich bin sehr glücklich, daß das Werk durch Dich einem unvoreingenommenen Publikum vorgeführt wird. Ich habe es nach dreizehn Jahren jetzt gewissenhaft geprüft, und ich schwöre, daß ich niemals wieder diesen Schwung, dieses Ungestüm des ‚Cellini‘ und diese Fülle mannigfaltigster Einfälle aufbringen kann. Doch die Wiedergabe ist sehr schwierig, da die Leute am Theater, namentlich die Sänger, so ohne jeden Humor sind. Aber ich vertraue Dir und Deiner Glut, die alle diese Statuen pygmalionisieren wird.“

Liszt beginnt sofort mit den Proben, doch die Première muß wegen Erkrankung des Tenors im letzten Augenblick verschoben werden. Es ist daher Hector leider nicht mehr möglich, nach Weimar zu kommen, um der Wiedererstehung des „Cellini“ beizuwohnen, da er ein Engagement als Dirigent in London für Monat März angenommen hat. Die Oper geht schließlich am 20. März 1852 über die Weimarer Bühne. Der Erfolg ist schwach, vom Publikum wird das Werk „kühl und ohne ein Zeichen des Beifalls“ aufgenommen. Liszt läßt sich jedoch durch die Zurückhaltung des Publikums durchaus nicht

beeinflussen. Er setzt, wie einst die Wagnerschen Werke, auch den „Cellini“ gewaltsam durch. „Heil dem Meister der Ziseleure!“ meldet er dem Freund nach London, „Platz den Schönheiten seines Werkes! Benvenuto Cellini wird in seiner ganzen Größe bestehen bleiben. Ich danke Dir von Herzen für die wahrhafte Freude, die mir das aufmerksame Studium Deines ‚Cellini‘, der eines der gewaltigsten Werke, die ich kenne, bereitet hat. Die Aufführung hätte trotz einiger Mängel im Detail und der zu geringen Chorkräfte, über die ich hier verfüge, dem Autor nicht mißfallen. Das Orchester hat sich als Ganzes trefflich gehalten, und die meisten seiner Mitglieder haben laut ihre Hochachtung und Bewunderung für diese Partitur bezeugt.“ Hector schickt sofort Auszüge aus Liszts Brief an die englische und französische Presse, um die freudige Kunde von der Rehabilitierung seines Werkes nach Kräften zu verbreiten.

Im November holt Berlioz seinen Besuch in Weimar nach, und Liszt veranstaltet aus diesem Anlaß eine „Berlioz-Woche“. Diese bringt zwei Aufführungen des „Cellini“ unter Liszts Leitung und ein großes Konzert im Theater mit „Romeo“ und den beiden ersten Teilen aus der „Damnation de Faust“, dirigiert vom Komponisten. Der Aufenthalt in Weimar gestaltet sich für Berlioz zu einem unvergeßlichen Fest. Er wird enthusiastisch gefeiert, der Großherzog verleiht ihm den Falkenorden, und Liszt und die Künstler veranstalten zu seinem Abschied ein Bankett. Hierbei überreicht ihm das Orchester einen silbernen Taktstock, und Griepenkerl

bringt folgenden Toast aus: „Liszt hat den vor neun Jahren in Leipzig gegen Berlioz erhobenen Schrei: „Steiniget ihn!“ zuschanden gemacht. Von dieser Berlioz-Woche wird das Urteil datieren, daß Hector Berlioz der größte Instrumentalkomponist der Gegenwart ist, der Bruder Beethovens. Glücklich der, dem es vergönnt ist, nach zwei Richtungen bei solch neuer Phase der Entwicklung die Bahn zu brechen. Es lebe Franz Liszt und sein Wirken in Weimar!“ Nach einer feuchtfröhlichen, an überschwenglichen Reden reichen Kneiperei wird Berlioz schließlich frühmorgens drei Uhr von allen Festteilnehmern zum Schrecken der Weimarer Spießer in großem Zuge zum Bahnhof geleitet, wo ein brausendes Hoch dem nach Paris zurückkehrenden, allen liebgewordenen Meister nachklang.

Nach vielen Jahren waren die alten Freunde wieder einmal einige Tage vereint gewesen. Doch das Verhältnis war nicht mehr das alte. Berlioz fand den Freund im Banne einer Frau, der im Gegensatz zu der als Schönheit gefeierten d'Agoult jeder körperliche Reiz mangelt, die aber ein Exzeß an Geist, Wissen und Willensstärke ist. Sie beherrscht Liszt unbeschränkt. Sie ist sein Schutzengel, seine geistige Genossin. Kann das dem Helden ungezählter Boudoirerlebnisse, diesem Don Juan aller europäischen Salons auf die Dauer genügen? Hector kommt dieses Verhältnis innerlich unwahr, ungesund-exaltiert vor. Diese beiden Menschen, die nicht den Mut haben, sich öffentlich vor aller Welt anzugehören, sondern sich hinter gesellschaftliche Schranken verstecken und ihr Heil durch Anrufung des Papstes,

der allein ihnen durch Scheidungsdispens eine standesgemäße (!) Vereinigung ermöglichen kann, sind ihm unverständlich. Er, der Gatte Ophelias, scheut sich nicht, da seine Ehe zur Trennung geführt hat, öffentlich mit seiner Geliebten zu reisen, sie auch nach Weimar mitzubringen. Und Liszt, der Unverheiratete? Was ist aus dem einstigen Brausekopf doch inzwischen für ein philiströser Höfling geworden! In künstlerischen Fragen herrschte dagegen noch volle Harmonie, da Liszt damals das Thema „Wagner" ebensowenig berührte, wie seine eigenen inzwischen entstandenen Schöpfungen.

Liszt setzt die selbstlose Propaganda für Berlioz' Werke in Deutschland fort. Er veranlaßt die Herausgabe des „Cellini" beim Verlag Breitkopf & Härtel und tritt in mehreren langen Aufsätzen für die Werke des so stark befehdeten Künstlers aufs wärmste ein. Und durch das aufmunternde Beispiel immer neuer Veranstaltungen in Weimar weckt er stets von neuem das Interesse für den Franzosen. So findet im Februar 1855 bereits eine zweite Berlioz-Woche statt, bei der Berlioz zwei große Konzerte dirigiert, in deren einem Liszt sein kurz zuvor beendetes Es-dur-Konzert spielt, während das andere die „Phantastische" (mit Liszt an der großen Trommel!) und deren Fortsetzung bringt. „Der Erfolg war pyramidal, ich wurde immer und immer wieder gerufen, von den Großherzoginnen in ihrer Loge beglückwünscht u. s. w." Ein Bankett des kurz zuvor von Lisztz Anhängern begründeten „Neu-Weimarer-Vereins", zu deren Ehrenmitglied Berlioz

ernannt wird, beschließt das so harmonisch verlaufene Weimarer Festprogramm.

Ein Jahr später weilt Hector schon wieder in Ilmathen. Auf Wunsch der Großherzogin wird zu ihrem Geburtstag der „Cellini" neu einstudiert. Es schließt sich wieder ein Hofkonzert und ein öffentliches mit der vollständigen „Damnation" an. Künstlerisch war daher alles auch diesmal wie früher, aber in dem vertrauten Umgang mit Liszt und seiner geistreichen Freundin ist eine Wandlung eingetreten. Der Wagnerkult steht gerade um jene Zeit auf der Altenburg in höchster Blüte. Etwas Fremdes steht zwischen den Freunden, neiderfüllt muß Hector gewahren, daß Liszt ihm zwar nach wie vor der hingebende Freund bleibt, aber seine Seele gehört einem andern: Wagner. Ihm ist dieses Haupt der „Zukunftsmusik" persönlich wie künstlerisch zuwider. Und er gibt in seinem Ärger seiner Antipathie bei einer Weimarer Lohengrin-Aufführung sichtbaren Ausdruck, indem er gelangweilt das Theater verläßt und sich gegen Presseleute sehr abfällig über das Werk äußert. Das war eine grobe Taktlosigkeit gegen Liszt, die diesen bitter verletzen mußte. Aber außer dem Streitpunkt Wagner hatte sich noch eine weit einschneidendere Kluft zwischen den Jugendfreunden aufgetan. Hector mußte an dem unermüdlichen Vorkämpfer seiner Muse diesmal noch eine neue Eigenschaft wahrnehmen: den selbstschaffenden Musiker, den Komponisten der „Symphonischen Dichtungen". Mit scharfem Blick erkennt er in Liszt sofort den gefährlichen Rivalen auf seinem ureigensten Gebiet. Und wenn Liszt selbstlos für das Schaffen

seines Freundes eingetreten, so ist Hector leider nicht der Mann, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Er, der selbst gegen alles Hergebrachte Sturm gelaufen, stets gegen die „Alten" geschimpft und gewettert, die der Jugend im Wege stünden, er selbst war von Natur aus selbstherrlich veranlagt und Lobsprüchen sehr zugänglich. Durch das widerliche Reklamegeschrei willfähriger Freunde und die Zuflüsterungen Maries, die sich in der Pose: Frau eines berühmten Mannes in aller Aufgeblasenheit sonnte, war er in eine solche Märtyrergloriole gedrängt, daß er der unduldsamste Richter fremder Kunstwerke ward. Er, der bei seinem Kritikerberuf durch allerhand Rücksichten und Berechnungen genötigt war, oft den größten Schund glimpflich passieren zu lassen, verhielt sich wirklich Bedeutendem der zeitgenössischen Kunst gegenüber fast immer ablehnend. Der Wurm des Neides nagte an seinem Herzen.

So verharrt er auch jetzt den neuen Offenbarungen Liszts gegenüber, in die dieser den Freund vertrauensvoll einweiht, in düsterem Schweigen. Berlioz sympathisiert mit dem künstlerischen Neu-Weimar nur insofern, als es Berlioz' Werke aufführt! Liszts fein empfindende Seele fühlt mit Trauer die wahren Gesinnungen des Freundes. Er läßt es ihn und seine Werke zwar nie entgelten, aber die persönlichen Beziehungen werden nunmehr doch merklich kühler. — Eine bedeutsame künstlerische Anregung aber nimmt Berlioz diesmal von Weimar mit: den Ansporn zu seiner Oper „Die Trojaner", zu der ihn die Fürstin mit allen Mitteln ermuntert hat.

Berlioz' Verhalten gegen Wagner beim Tannhäuserskandal verurteilt Liszt aufs schärfste, doch als er kurz darauf nach Paris kommt, weicht sein Zorn bei dem niederschmetternden Anblick, der sich ihm darbietet. „Unser armer Freund ist ganz niedergeschlagen und maßlos verbittert. Sein Innenleben lastet auf ihm wie ein Alp. Nach außen andererseits stößt er nur auf Hindernisse und Widerwärtigkeiten. . . . Sein ganzes Wesen scheint sich der Grube zuzuneigen." Die alten Kameraden sehen sich nur wenige Male, und bei diesen Gelegenheiten wurden vorsichtigerweise musikalische Streitfragen gar nicht berührt. Liszt kehrt bald nach Rom zurück, und Hector widmet ihm das boshafte Epigramm: „Liszt joue de la musique de l'avenir devant le pape qui se demande ce que cela veut dire." Wenige Jahre später erscheint Liszt wieder in Paris, diesmal aber offiziell als Komponist. In der Eustache-Kathedrale wird (15. März 1866) seine „Graner Messe" aufgeführt. Die Zukunftsmusik hat siegreichen Einzug in den Pariser Kunststätten gehalten. Während von Berliozscher Musik, nachdem er, des Kampfes müde, seine eigenen Konzerte aufgegeben, kaum mehr eine Note erklingt, wird beinahe in jedem Orchesterkonzert ein Fragment von Wagner zu Gehör gebracht, und nun faßt auch der Komponist Liszt an der Stätte festen Fuß, wo er einst als Virtuose Seite an Seite mit seinem damaligen Mitstreiter Berlioz unerhörte Triumphe gefeiert. Wie haben sich die Zeiten inzwischen geändert! Berlioz hat, seitdem er einst in seinem Bannstrahl gegen Wagner der „Zukunftsmusik" erbitterte Fehde angesagt, mit Neid und Verbitterung

deren allmähliches Durchdringen verfolgen müssen und sich auch persönlich so in kleinlichen Haß und engherzigen Parteistandpunkt hineintreiben lassen, daß er gar nicht mehr imstande ist, einem Werke dieser Richtung objektiv gegenüberzutreten. So lehnt er auch jetzt die „Graner Messe" als eine „Verneinung der Kunst" scharf ab, und Liszts Versuch, sein Werk vor den ihm feindlich gesinnten Kritikern und früheren Genossen zu rechtfertigen und seine künstlerischen Ziele darzulegen, entzieht er sich durch die Flucht! Es war dies die letzte Begegnung dieser beiden Jugendgefährten, die einst Arm in Arm die Musik ihres Jahrhunderts in die Schranken gefordert hatten! Als Liszt das nächstemal aus Rom nach Frankreich kam, deckte den schiffbrüchigen Lebenspilger bereits der grüne Rasen.

Die feindlichen Brüder

(Berlioz/Wagner)

„Was könnte ich alles schaffen, wenn ich diesem unfruchtbaren Zwang der deutschen Winkeltheater entrinnen, mir eine Tür zum Eingang in eine größere Welt sprengen könnte!“ Wie oft hatte sich dieser Stoßseufzer schon Richards Brust entrungen! Mit jugendlichem Feuer hatte er sich einst als grüner Chorrepetitor in Würzburg dem Theaterteufel verschrieben, hatte die Freuden und Leiden dieser buntschillernden Kulissenwelt gierig durchkostet, die ersten Früchte seiner schöpferischen Muse hoffnungsfreudig dargebracht, um schließlich, angewidert von der inneren Hohlheit dieser Schmierenkönigreiche, das Aussichtslose seines Ringens, die unüberwindlichen Fesseln, die hier seinem Genius geschmiedet waren, erkennen zu müssen. Was hatte er diese letzten Jahre in Königsberg, dieser nordischen Kunstwüste, und jetzt wieder in Riga alles über sich ergehen lassen müssen! Es gab für ihn nur noch eine Rettung: mit einem kühnen Schritt heraus aus diesem schmachvollen Joch! Wie schon früher einmal, so richteten sich seine Blicke auch jetzt sehnsüchtig nach jenem großen dunkeln Punkt an der Seine, den er so oft ehrfürchtig auf der Landkarte betrachtet. Wie die Motte zum Licht, so zog es ihn mit unwiderstehlicher magischer Gewalt nach diesem Orte, der für ihn das Mekka der Kunst bedeutete. War nicht Paris die Geburtsstätte aller großen Theatererfolge der letzten Jahrzehnte, hatte nicht auch Meyerbeers, des allgewaltigen Operndiktators, Weltruhm von dort

seinen Lauf genommen? Zwar sind seine schüchternen Versuche, aus der Ferne mit den Koryphäen jener großen Welt, wie Scribe und Meyerbeer, brieflich anzuknüpfen, bisher erfolglos geblieben, doch hier heißt es: mutig gewagt! Wagner vertraut sich und seinem Genius! Mühsam pumpt er sich hundert Dukaten zusammen, entflieht bei Nacht und Nebel, heimlich, ohne Paß, von Mitau über die russische Grenze — die einzige Möglichkeit, seinen zahlreichen Gläubigern zu entrinnen — und schifft sich in Pillau, begleitet von seinem treu zu ihm haltenden Weibe Minna und einem großen Neufundländer, ein, um auf dem Seewege über England seinem Lande der Verheißung, reich an Hoffnungen und künstlerischem Wollen, aber leicht an irdischer Habe, entgegenzueilen. Zwei Akte seines „Rienzi" waren sein ganzer Besitz, und mit diesem Rüstzeug wagte dieser jugendliche Idealist den Sturm auf Paris, jene verführerische Schöne, die dem Echten, Wahren meist spröde verschlossen blieb, dem Kapitalkräftigen oder Sensationslüsternen dagegen jederzeit käuflich war.

Doch zunächst war das Schicksal dem kühnen Weltenstürmer günstig gesinnt. In Boulogne traf Wagner zufällig Meyerbeer an und erhielt von ihm wertvolle Empfehlungsschreiben für Paris. Als bedeutungsvollstes von diesen erwies sich schließlich die Einführung bei dem Musikverleger Maurice Schlesinger, dem Herausgeber der „Gazette musicale". Wagner hatte zunächst, da an ein Ankommen bei der Oper vorerst gar nicht zu denken war, versucht, durch kleinere Liedkompositionen für berühmte Sänger deren Fürsprache und die Aufmerksamkeit

des Publikums sich zu gewinnen, und Schlesinger hatte sich schließlich bereit gefunden, einige davon, wie die Vertonung von Heines „Die beiden Grenadiere", gegen Erstattung der Druckkosten (!) zu verlegen. Da Wagner hierzu jedoch nicht in der Lage war, veranlaßte ihn der geschäftstüchtige Kaufmann, seine Schuld in Form von literarischen Beiträgen für seine „Gazette" abzutragen. So machte die herbe Not den auf einen Opernerfolg Lüsternen zwangsweise zum Schriftsteller. Und was dem Musiker gänzlich versagt geblieben, ward dem Journalisten Wagner bald in reichem Maße zuteil. Seine Novellen und Aufsätze fanden Anklang und verliehen seinem Namen in Künstlerkreisen ein gewisses Ansehen. Ja, der einflußreiche Kritiker des „Journal des Débats" Hector Berlioz, hält Wagners Beethovennovelle sogar eines besonderen Hinweises für würdig. In seinem Feuilleton vom 6. Dezember 1840 rühmt er die „Gazette musicale" als eine rührige Zeitschrift, die ihren Abonnenten außer kritischen Aufsätzen entzückende Novellen biete, und fügt ausdrücklich hinzu: „man wird noch lange die von Wagner, betitelt: ‚Ein Besuch bei Beethoven', lesen."

Wagner hatte diesen Feuergeist, der durch seine stets gesteigerten Sensationen die Pariser Musikwelt in Atem hielt und immer aufs neue überraschte, mehrfach bei Schlesinger getroffen, ohne indes in nähere Berührung mit ihm kommen zu können. Das seiner Novelle gespendete Lob veranlaßte ihn nunmehr, diesem Sonderling, den er, halb scheu, halb neidisch, bisher aus der Entfernung beobachtet hatte,

sich zu nähern. Seine musikästhetischen Aufsätze, vor allem seine Ausführungen über Glucks, des von Berlioz vergötterten Meisters, Iphigenien-Ouvertüre boten hierzu willkommene Anknüpfungspunkte. Als Musiker dagegen vermochte der damals noch unselbständig in alten Gleisen befangene Wagner dem revolutionären Franzosen in keiner Weise zu imponieren. Das ihm überbrachte Exemplar der „Grenadiere" würdigte dieser schwerlich näherer Beachtung und entschuldigte sich dem (wohl zu Reklamezwecken) um sein Urteil bittenden Wagner gegenüber damit, daß er „nur wenig Gitarre spiele und es sich daher nicht auf dem Klavier vorspielen könne". Ebenso schweigsam verhielt er sich nach der Anhörung von Wagners „Columbus"-Ouvertüre im Conservatoirekonzert, die in ihrer zahmen, wenig originalen Fassung einem Revolutionär wie Hector natürlich nicht den gelindesten Eindruck erwecken konnte. Ganz anders dagegen erging es Wagner mit den Werken dieses alle herkömmlichen Begriffe sprengenden Feuergeistes. Eine ganz neue musikalische Welt tat sich vor ihm auf. Die Gewalt dieser nie zuvor geahnten Virtuosität des Orchestervortrags wirkte geradezu betäubend auf ihn. Wie schülerhaft klein kam er sich neben diesem titanenhaften Ringen vor! Dieser phantastischen Kühnheit und scharfen Präzision, mit der hier die gewagtesten Kombinationen, wie mit den Händen greifbar, auf ihn eindrangen, gegenüber mußte unter der hinreißenden Wucht des neuartigen Eindrucks zunächst jeder Widerstand gegen diese ihm innerlich so fremde Welt verstummen. Von der bizarren Schönheit der

„Phantastischen Symphonie" im Innersten gepackt, schreibt Wagner:

„Wenn ich Beethoven wäre, so würde ich sagen: wenn ich nicht Beethoven und ein Franzose wäre, so möchte ich Berlioz sein. Würde ich das sagen, um glücklicher zu sein . . .? Das weiß ich nicht klar, aber ich würde es dennoch sagen. — In diesem Berlioz flammt die Jugend eines großen Mannes; seine Symphonien sind die Schlachten und Siege Bonapartes in Italien; er ist letzthin zum Konsul gemacht worden — er wird noch Kaiser werden, Deutschland und die Welt erobern. — Wird man ihn nach St. Helena schicken? Ich weiß es nicht, wohl weiß ich aber, daß man ihn in diesem Falle im Triumph wieder holen würde.

Berlioz ist ein großer Feldherr; so wie ich mir Bonapartes Schlachten im Geiste nicht anders vorstellen kann, als wenn ich mir die Gestalt des Heroen klar vor meine Augen versetze und sie an die Spitze des ungeheuren Gewühls stelle, wie von ihr aus tausend leitende feurige Gedanken durch das Ganze hinströmen — so kann ich mir eine Berliozsche Symphonie nicht anders denken, als mit ihm selbst an der Spitze der Exekution. Die gigantischen Schöpfungen, erzeugt in den jugendlichen Stürmen eines von Fülle überströmenden Genies werden fortleben, wenn einst das dankbare Frankreich einen stolzen Marmor über ihren Schöpfer hinwälzte, aber nur durch Tradition kann es gelingen, sie den Sinnen der Nachwelt in der Bedeutung wieder vorzuführen, in der sie der Mitwelt unter der persönlichen Anführung des genialen Helden erscheinen. Der Vater

muß es dem Sohne, der Sohn dem Enkel überliefern, sonst könnte es dereinst kommen, daß man an jene wunderbaren Wahrheiten nicht mehr glaubte und sie für Märchen aus ‚Tausend und eine Nacht' hielte."

Doch dieses enthusiastische Fragment, unter dem frischen Eindruck des Gehörten niedergeschrieben, hält am andern Morgen ruhigerer, mehr kritischer Nachprüfung nicht mehr stand. Jetzt, befreit von dem betäubenden Zwang dieser Zauberklänge, kommt Wagner auch das Fremdartige, manchmal geradezu Abstoßende dieser neuen, einzigartigen Kunst mehr zum Bewußtsein. Trotz aller Begeisterung bleibt doch eine gewisse Scheu, wie vor etwas Fremdem, zurück, und der Totaleindruck dieser in seiner Art einzigen, ganz unvergleichlichen Künstlernatur bleibt ein disharmonischer. Wagner beendet daher seine enthusiastische Skizze nicht, und der statt ihrer an die „Dresdener Abendzeitung" von ihm abgesandte Konzertbericht zeigt schon deutlich sein eigenes, noch ungeklärtes Ringen mit dem Problem: „Berlioz", das ihn noch viele Jahre beschäftigen sollte. Er lautet:

„Am 5. Mai 1841.

Es wird mir klar, daß ich endlich einmal mit aller Gewalt auf Berlioz zu sprechen kommen muß, da ich einsehe, es will sich nicht gelegentlich so fügen. Schon dieser Umstand, daß ich bei der Besprechung der Tageserscheinungen des Pariser Genuß- oder, wenn man will, Kunstlebens, nicht von selbst Veranlassung erhielt, auf den genialen Musiker zu geraten, erscheint mit charakteristisch genug und gibt

mir guten Stoff zu einer Einleitung meines Urteils über Berlioz, der jedenfalls das Recht hat, zu fordern, daß ich ihm ganz besonders eine starke Seite in meinen Nachrichten aus Paris widme.

Berlioz ist kein gelegentlich entstandener Komponist, ich konnte deshalb auch nicht gelegentlich auf ihn geraten. Er steht in keinem Zusammenhange und hat nichts zu tun mit jenen prunkenden, exklusiven Kunstinstituten von Paris; die Oper wie das Conservatoire haben sich ihm seit seinem ersten Auftreten mit verwunderter Eile geschlossen. Man hat Berlioz gezwungen, eine entschiedene Ausnahme von der großen langen Regel zu sein und zu bleiben, und dies ist und bleibt er auch von innen und außen. Wer seine Musik hören will, muß ganz eigens deshalb zu Berlioz gehen, denn nirgends wird er sonst etwas davon antreffen, selbst nicht da, wo man Mozart und Musard nebeneinander antrifft. Man hört Berlioz' Kompositionen nur in den Konzerten, von denen er selbst jährlich eins oder zwei gibt; diese bleiben seine ausschließliche Domäne: hier läßt er seine Werke von einem Orchester spielen, das er sich ganz besonders gebildet, und vor einem Publikum, das er in einem zehnjährigen Feldzuge sich erobert hat. Nirgends sonst kann man aber noch von Berlioz hören, es müßte denn auf den Straßen oder im Dome sein, wohin man ihn von Zeit zu Zeit zu einer politisch-musikalischen Staatsaktion beruft. Dieses abgesonderte Alleinstehen Berlioz' erstreckt sich aber nicht nur auf seine äußere Stellung, sondern hauptsächlich in ihm liegt auch der Grund seiner inneren Entwicklung: so sehr er Franzos ist, so sehr

sein Wesen, seine Richtung mit der seiner Landsleute sympathisiert, —, so steht er doch allein. Niemand erblickt er vor sich, an den er sich stützen dürfte, niemand neben sich, an den er sich anlehnen könnte. Aus unsrem Deutschland herüber hat ihn der Geist Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn sein Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. So wie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Aubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner ‚Stummen' schrieb, — —, der glückliche Auber, er kannte Beethovens Symphonien nicht! Berlioz aber kannte, ja noch mehr, er verstand sie, sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch ward er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben. Er ward Berlioz und schrieb seine ‚phantastische Symphonie', ein Werk, über das Beethoven lächeln würde, gleich wie Auber darüber lächelt, das aber imstande war, Paganini in die fieberhafteste Ekstase zu versetzen und seinem Schöpfer eine Partei zu gewinnen, die keine andere Musik in dieser Welt mehr hören will als die ‚phantastische Symphonie' von Berlioz. Wer diese Symphonie hier in Paris hört, gespielt von Berlioz' Orchester, muß wirklich glauben, ein noch nie vernommenes Wunder zu

hören. Ein ungeheurer innerer Reichtum, eine heldenkräftige Phantasie drängt einen Pfuhl von Leidenschaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, sind kolossal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerstreifen geteilt und zu flüchtigen Gestalten gemodelt. Alles ist ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend. Formenschönheit ist nirgends anzutreffen, nirgends der majestätisch-ruhige Strom, dessen sicherer Bewegung wir uns hoffnungsvoll anvertrauen möchten. Der erste Satz aus Beethovens C-Moll-Symphonie wäre mir nach der ‚Sinfonie phantastique' reine Wohltat gewesen.

Ich sagte, die französische Richtung sei auch in Berlioz vorherrschend; in der Tat, wäre dies nicht der Fall, und wäre es eine Möglichkeit, daß er sich aus ihr entfernen könnte, so dürften wir vielleicht auch in ihm, was man auf gut deutsch nennt, einen würdigen Schüler Beethovens erhalten. Jene Richtung macht es ihm jedoch unmöglich, sich dem Beethovenschen Genius unmittelbar zu nähern. Es ist dies die Richtung nach außen, das Aufsuchen der gemeinschaftlichen Anklänge in den Extremitäten. Wenn im geselligen Leben sich der Deutsche am liebsten zurückzieht, um dem eigentlichen Nahrungsquell seiner produktiven Kraft in seinem Innern nachzuforschen, sehen wir im Gegenteil den Franzosen diesem Quell in den äußersten Spitzen der Gesellschaft nachstreben. Der Franzose, der zunächst daran denkt, zu unterhalten, sucht die Vervollkommnung seiner Kunst in der Veredlung, in der Vergeistigung dieser Unterhaltung, verliert aber nie den unmittelbaren Zweck aus dem Auge, nämlich, daß sie ge-

fällig sei und die größtmögliche Zahl von Zuhörern zu fesseln vermöge. Der Effekt, die augenblickliche Wirkung ist und bleibt ihm somit Hauptsache; entbehrt er der inneren Anschauungskraft gänzlich, so genügt ihm die Erreichung dieses Zweckes allein; — ist er aber mit wahrhaft schöpferischer Kraft begabt, so bedient er sich dieses Effektes allerdings, aber nur als ersten und wichtigsten Mittels, um seine innere Anschauung allgemein kund zu geben. — Welcher Zwiespalt muß nun nicht in einer Künstlerseele wie der Berlioz' entstehen, wenn ihn auf der einen Seite eine rege innere Anschauungskraft drängt aus dem tiefsten, geheimnisvollsten Brunnen der Ideenwelt zu schöpfen, während ihn auf der anderen Seite die Anforderung und Eigenschaft seiner Landsleute, denen er angehört und deren Sympathien er teilt, ja, wenn ihn sein eigener Gestaltungstrieb darauf hinweist, sich zunächst nur in den äußerlichsten Momenten seiner Schöpfung auszusprechen? Er fühlt, daß er etwas Außergewöhnliches, etwas Unendliches wiederzugeben hat, daß Aubers Sprache dafür viel zu klein ist, daß es aber doch ungefähr wie diese Sprache klingen müsse, um sein Publikum sogleich von vornherein zu gewinnen, und somit gerät er in jene unheilig-verworrene, modern-frappante Tonsprache, mit der er die Gaffer betäubt und gewinnt und diejenigen zurückschreckt, die leicht imstande gewesen wären, seine Intentionen von innen heraus zu verstehen, während sie so die Mühe verschmähen, sich von außen hineinzufühlen.

Ein anderes Übel ist, daß es scheint, als ob Berlioz sich in seiner Isoliertheit gefalle und sich

hartnäckig darin zu behaupten suche. Er hat keinen Freund, den er für würdig hielte, von ihm um Rat befragt zu werden, dem er erlaubte, ihn auf diese oder jene Unform in seinen Arbeiten aufmerksam zu machen.

Mit großem Bedauern erfüllte mich in diesem Bezuge die Anhörung seiner Symphonie ‚Romeo und Julie'. Neben den genialsten Erfindungen häuft sich in diesem Werke eine solche Masse von Ungeschmack und schlechter Kunstökonomie, daß ich mich nicht erwehren konnte, zu wünschen, Berlioz hätte vor der Aufführung diese Komposition einem Manne wie Cherubini vorgelegt, der gewiß, ohne dem originellen Werke auch nur den geringsten Schaden zuzufügen, es von einer starken Zahl entstellender Unschönheiten zu entladen verstanden haben würde. Bei seiner übermäßigen Empfindlichkeit würde aber selbst sein vertrautester Freund es nicht wagen, einen ähnlichen Vorschlag zu tun; auf der anderen Seite frappiert er seine Zuhörer in dem Maße, daß sie in ihm eine ganz unvergleichliche Erscheinung erblicken, an die kein Maßstab zu legen sei, und somit wird Berlioz immer unvollendet bleiben und vielleicht wirklich nur als eine vorübergehende, wunderbare Ausnahme glänzen.

Und dies ist schade! Verstände es Berlioz, sich zum Meister des vielen Vortrefflichen zu machen, das aus der letzten glänzenden Periode der modernen französischen Musik hervorgegangen ist, vermöchte er es, seine von ihm mit so eitlem Mute geltend erhaltene Isoliertheit aufzugeben, um sich an irgendeine würdige Erscheinung der gegenwärti-

gen oder vergangenen Musikepoche als an einen Stützpunkt anzulehnen, so müßte Berlioz zuversichtlich einen so mächtigen Einfluß auf die musikalische Zukunft Frankreichs erhalten, daß sein Andenken unvergeßlich sein würde, denn Berlioz besitzt nicht nur schöpferische Kraft und Originalität der Erfindung, sondern ihn ziert auch eine Tugend, die seinen komponierenden Landsleuten gewöhnlich so fremd ist, als uns Deutschen das Laster der Koketterie. Diese Tugend ist, daß er nicht fürs Geld schreibt, und wer Paris, wer das Wesen und Treiben der Pariser Komponisten kennt, der versteht diese Tugend hierzulande zu würdigen. Berlioz ist der erbittertste Feind alles Gemeinen, Bettelhaften und Gassenhauerischen, — er hat geschworen, den ersten Straßenorgeldreher zu erwürgen, der es wagen sollte, eine seiner Melodien zu spielen. So fürchterlich dieser Schwur ist, so fürchte ich doch nicht im geringsten für das Leben eines dieser Gassenvirtuosen; ich bin vielmehr überzeugt, daß von niemand Berlioz' Musik mit größerer Verachtung behandelt wird, als von den Mitgliedern jener ausgebreiteten Musikantenzunft. Und dennoch kann man Berlioz nicht absprechen, daß er es sogar versteht, eine vollkommen populäre Komposition zu liefern, allerdings: populär im idealsten Sinne. Als ich seine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juli-Gefallenen geschrieben, empfand ich lebhaft, daß jeder Gamin mit blauer Bluse und roter Mütze sie bis auf den tiefsten Grund verstehen müsse; freilich würde ich dieses Verständnis mehr ein nationales, als ein populäres nennen sollen, denn vom ‚Po-

stillion von Lonjumeau' bis zu dieser Juli-Symphonie ist allerdings noch ein gutes Stück Weg zurückzulegen. Wahrlich, ich bin nicht übel willens, diese Komposition allen übrigen Berliozschen vorzuziehen; sie ist edel und groß von der ersten bis letzten Note; — aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Apotheose erhebt. Rechne ich noch das Verdienst hinzu, das sich Berlioz durch die überaus edle Behandlung der ihm hier allein zu Gebote gestellten Militärblasinstrumente erwarb, so muß ich wenigstens in bezug auf diese Symphonie widerrufen, was ich oben über die Zukunft der Berliozschen Kompositionen sagte, — ich muß mit Freude meine Überzeugung aussprechen, daß diese Juli-Symphonie existieren und begeistern wird, so lange eine Nation existiert, die sich Franzosen nennt." — — —

Wagners Lage in Paris wurde bald eine verzweifelte. Sämtliche Unternehmungen und Pläne scheiterten. Was war nun aus all seinen kühnen Träumen und Hoffnungen geworden? Sie waren bei den trostlosen Pariser Kunstverhältnissen, die ehrliches Streben und Können ohne Protektion und Geldsack erbarmungslos dem Untergang weihten, von vornherein aussichtslos gewesen, und nur der weltunerfahrene Idealismus eines jugendlichen Draufgängers hatte überhaupt jemals sich etwas davon erhoffen können. Reumütig wandte sich Wagners Blick wieder der deutschen Heimat zu. Notdürftig unter herbsten Entbehrungen fristete er durch Lohnarbeiten für Schlesinger sein Leben. Daß er in

diesen Tagen bitterster Not seinem Genius den „Fliegenden Holländer“ abrang, blieb für seine Pariser Lage bedeutungslos, da er ja von den dortigen Opernbühnen nichts zu erwarten hatte. Den Pariser Musikern, die ihn daher nur als Verfasser einiger beachtenswerter Aufsätze in der „Gazette“, als Komponisten von ein paar bedeutungslosen Romanzen und als Arrangeur von Transkriptionen und Auszügen des Schlesingerschen Verlages kannten, konnte daher von Wagners wirklicher Bedeutung damals nichts offenbar werden. Daraus erklärt es sich auch, daß er mit keinem der Pariser Heroen in engere Beziehungen trat. Auch der Verkehr mit Berlioz blieb auf Äußerlichkeiten beschränkt. Die zart gesponnenen Fäden wurden nicht aufgenommen, und auch Wagners Sympathien für den Künstler Berlioz wurden von der allgemeinen Verbitterung, die allmählich von ihm allen Pariser Kunstangelegenheiten gegenüber Besitz ergriff, überschattet, so daß er in recht herben Worten schließlich auch über ihn den Stab bricht. So in einem „Extrablatt aus Paris“ in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“:

„Betrachten Sie um des Himmels willen Berlioz: Dieser Mensch ist durch Frankreich oder vielmehr Paris so ruiniert, daß man nicht einmal mehr erkennen kann, was er vermöge seines Talentes in Deutschland geworden wäre. Ich liebte ihn, weil er tausend Dinge besitzt, die ihn zum Künstler stempeln: wäre er doch ein ganzer Hanswurst geworden, in seiner Halbheit ist er so unausstehlich — und was das Entsetzlichste ist — grenzenlos langweilig. Letzthin gab er ein Konzert, welches das

Publikum systematisch aus der Haut trieb. Wer vor Langeweile und Dégout noch nicht aus der Haut gefahren war, der mußte übrigens zum Schluß seiner Apotheose in der July-Symphonie es vor Freude tun. Das ist das Merkwürdige: In diesem letzten Satze sind Sachen, die an Großartigkeit und Erhabenheit von nichts übertroffen werden können. — Bei alledem steht Berlioz grenzenlos isoliert."

Endlich brachte die Kunde von der Annahme des „Rienzi" am Dresdener Hoftheater Wagner die Erlösung. War auch die Pariser Leidenszeit für ihn ungemein schmerzlich und aufreibend, so dankt er ihr doch als Künstler, und nicht zuletzt durch die Bekanntschaft mit dem Neuland der Berliozschen Orchestervirtuosität, unschätzbare Anregungen. Er selbst ruft später den Pariser Freunden zu: „Es leben die Schmerzen von Paris, sie haben uns herrliche Früchte getragen!"

Wie einst Wagner sich das Heil aus der Fremde erhofft hatte und sich auf dem Umwege über Paris sein Heimatland erobern wollte, so versuchte auch Berlioz, der zwar stets in Paris mit seinen Konzerten Eintagssensationserfolge erstritt, aber vergebens um die Gunst der Menge rang, durch Erfolge im Ausland seine Stellung in Paris dauernd zu festigen. Und zwar erblickte er in Deutschland sein Land der Verheißung. So kam er im Februar 1843 auch nach Dresden, wenige Monate nachdem dort Wagner mit seinem „Rienzi" einen großen Erfolg errungen, der nicht nur den bis dahin unbekannten armen Schlucker zu einem berühmten Komponisten gemacht, sondern ihm sogar seine Ernennung zum

Kgl. Hofkapellmeister an der Dresdener Oper eingebracht hatte. Berlioz traf gerade in Dresden ein, als Wagner sein neues Amt antrat, und wohnte der Zeremonie seiner Einführung bei dem Orchester bei. „Die Zeremonie, durch die er der Kapelle vorgestellt und vereidigt wurde," berichtet er in seinen Reisebriefen, „hatte am Tage nach meiner Ankunft stattgefunden, und ich fand ihn im vollen Rausche einer sehr begreiflichen Freude wieder. Er hatte zum erstenmal seine Autorität geltend zu machen, als er mich in den Proben unterstützte, er tat es mit Eifer und sehr gutem Gelingen." Berlioz hörte damals auch „Rienzi" und „Holländer", ohne jedoch von Wagners Musik sonderlich begeistert zu sein. „Ich konnte den ‚Rienzi' beim einmaligen Hören nicht gründlich genug kennen lernen, um darüber eine bestimmte Meinung zu äußern; ich entsinne mich nur eines schönen Gebetes, welches Rienzi im letzten Akt singt, und eines Triumphmarsches, welcher ohne sklavische Nachahmung nach dem prächtigen Marsch aus Olympia gebildet ist. Die Partitur des ‚Holländer' schien mir bemerkenswert durch ein dunkles Kolorit und gewisse Sturmeffekte, welche der Gegenstand vollkommen motivierte; aber ich habe darin auch einen Mißbrauch des Tremolo bemerken müssen, welcher um so bedenklicher ist, als er mir schon im ‚Rienzi' aufgefallen war und bei dem Komponisten eine Gedankenträgheit verrät, gegen welche er sich nicht genug in acht nimmt. Das anhaltende Tremolo ist von allen Orchesterwirkungen diejenige, welche am schnellsten ermüdet; außerdem erfordert es von seiten des Komponisten keine Er-

findungsgabe, wenn es weder in den oberen noch in den unteren Stimmen von einem hervortretenden musikalischen Gedanken begleitet ist. Wie dem auch sei, man muß den königlichen Gedanken ehren, welcher einem jungen, mit kostbaren Fähigkeiten begabten Künstler eine vollständige, tätige Protektion bewilligt und ihn damit sozusagen gerettet hat."

Wagner anderseits ist von Berlioz' Konzerten sehr unbefriedigt. Überdies scheint es zu einer persönlichen Verstimmung zwischen den beiden Männern gekommen zu sein. Berlioz bekam in Dresden die Pariser Berichte an die Abendzeitung zu Gesicht und empfand die herben Ausfälle gegen ihn aus der Feder des zur selben Zeit von ihm in Paris geförderten Wagner als „Falschheit", während Wagner wiederum von dem Eindruck seiner Opern auf Berlioz nicht befriedigt zu sein scheint. „Im Übrigen, was soll ich gegen Berlioz für Umstände machen", schreibt er an einen Pariser Freund. „Er hat's wahrlich nicht um mich verdient, das hat er noch hier in Dresden bewiesen, wo es ihm ein Greuel war, den Erfolg meiner Opern mit anzusehen. Es ist ein unglücklicher Mensch, gegen den ich übrigens gewiß garnichts geschrieben hätte, wenn ich zuvor den Konzerten beigewohnt hätte, die er hier gab: — er hat mich gedauert."

Mit dieser in einen Mißton ausklingenden Dresdener Begegnung der beiden Künstler hätte sich ihr Lebensweg wohl für immer getrennt, wenn nicht beiden in ihrem gemeinsamen Freunde Franz Liszt eine Mittelsperson erstanden wäre, die neben der unablässigen Propaganda ihrer Werke unermüdlich

bestrebt war, die zwischen beiden scheinbar vorhandene Kluft zu überbrücken und sie einander künstlerisch und menschlich zu nähern. Zunächst bediente er sich Berlioz' Stellung am Journal des Débats, um den Erfolg des soeben durch eine Aufführung in Weimar zu neuem Leben erweckten „Tannhäuser" durch eine tatkräftige Pressepropaganda zu stützen. Berlioz ließ sich sogar Liszt zuliebe herbei, dem am 18. Mai 1849 in den „Débats" erscheinenden Lisztschen Feuilleton folgende Einleitung voranzustellen:

„Richard Wagner, dessen letzte Schöpfung nachstehender Analyse zugrunde liegt, teilt sich mit Reißiger in die Funktionen eines Kapellmeisters des Königs von Sachsen. Er ist gleichzeitig Dichter und ausgezeichneter Komponist, ja noch mehr, geschickter Orchesterleiter. Seit er an der Spitze der königlichen Kapelle zu Dresden steht, hat er drei große Opern geschrieben: 1. ‚Der fliegende Holländer', 2. ‚Rienzi" und endlich 3. ‚Tannhäuser', dem Liszt hier so schönes Lob zollt. Richard Wagner hat lange in Paris geweilt und hier eine ärmliche und dunkle Existenz geführt; er schrieb damals in französischer Sprache mehrere musikalische Artikel, die sowohl in stilistischer Hinsicht wie durch ihren Gedankengehalt beachtenswert waren; doch müde, gegen immer neue Hindernisse anzukämpfen, verzichtete er schließlich darauf, den Franzosen darzulegen, wozu er fähig wäre und entschloß sich, in seine Heimat Sachsen zurückzukehren. Die Mittel zu dieser Reise lieferte ihm Léon Pillet, damals Direktor der Oper, der den ihm eingereichten Textentwurf zum ‚Fliegenden Holländer' Richard Wagner abkaufte, um

ihn dann von Dietsch in Musik setzen zu lassen. Glücklicherweise setzte ihn der König von Sachsen, der von Anfang an die hohen Fähigkeiten dieses jungen Dichterkomponisten erkannte, bald in den Stand, diese auch zu entfalten, indem er ihm neben Reißiger die glänzende Stellung verlieh, die er noch heute inne hat."

Als diese Zeilen im Druck erschienen, hatte Wagner diese „glänzende Stellung" schon nicht mehr inne, er war zwei Tage zuvor als Revolutionär aus Sachsen geflohen und mit Liszts Hilfe glücklich nach Zürich entkommen. Hier veröffentlichte er in den nächsten Jahren eine Reihe theoretischer Schriften, als Schlußstein sein umfangreiches Werk: „Oper und Drama". In diesem kommt er auch auf Berlioz zu sprechen. Anknüpfend an die schon in seinem früheren Pariser Brief (1841) angedeutete Gegenüberstellung: Beethoven—Berlioz charakterisiert er ihn jetzt als den „energischsten Ausläufer" des falsch verstandenen Beethoven, und kommt zu dem Schluß: „In dem Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzuteilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der kompliziertesten Maschinen, um mit Hilfe einer unendlich fein gegliederten und auf das

Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik das kundzutun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, daß sie glauben mußten, irgendein lieber Gott gebe sich ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. So wird auch heutzutage das Übernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist, dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berliozsche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwicklung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntnis ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohltäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern, denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen.

Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines bloß mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender, verzehrender Natur. Daß er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung bis auf den

Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergehen, als übernatürlicher phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versinken mußte, das macht ihn — außer zum warnenden Beispiele — um so mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erscheinung, als er noch heute von wahrhaft künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt."

Dieses harte Verdikt Wagners über das Berliozsche Kunstwerk — schon aus dem Grunde ungerecht, weil Wagner, als er dies 1850 niederschrieb, kaum die Hälfte der Berliozschen Werke überhaupt kannte! — mußte natürlich auf das Verhältnis der beiden Männer sehr frostig wirken. Es sollte sich in der Folgezeit stets als Stein des Anstoßes feindlich zwischen ihnen aufbäumen. Zunächst allerdings legte Berlioz selbst diesem „Messerstich" weniger Bedeutung bei. „Was die paar Zeilen anlangt, von denen Du sprichst," schreibt er an Liszt, „so habe ich sie nie gelesen und trage sie ihm nicht im Geringsten nach; ich habe selbst genug Pistolenschüsse in die Beine von Passanten abgefeuert, um mich nicht darüber zu verwundern, wenn ich nun meinerseits einige ‚Rehposten' erhalte." Hectors Freunde jedoch, und vor allem seine ehrgeizige Ehehälfte, hatten diese „Zeilen" sehr wohl und aufmerksam gelesen — Fétis hatte nichts eiligeres zu tun, als sie sofort in der „Gazette" in französischer Übersetzung nachzudrucken! — und sie waren empört, daß Wagner, „dieser falsche Freund", zum Dank für Berlioz' Eintreten in den „Débats" solch hinterlistigen Angriff gegen

ihn vom Stapel gelassen. An Marie besonders hatte sich Wagner eine Todfeindin geschaffen, die es künftighin als ihre Pflicht ansah, darüber zu wachen, daß ihr gutmütiger Hector nicht zum zweitenmal von diesem „falschen Sachsen" dupiert werde.

Liszt, der neben seiner Wagnerpropaganda in Weimar, nun auch eifrig für Berlioz' Werke in die Schranken trat, war durch diese öffentliche feindliche Rivalität seiner beiden Freunde in eine recht mißliche Lage geraten. Er suchte daher brieflich bei beiden einer Annäherung und gegenseitiger verständnisvoller Würdigung den Boden zu bereiten, und nutzte einen gemeinschaftlichen Ausflug mit Wagner nach Paris im Oktober 1853, die beiden Künstler einander nahezubringen. In diesen aufregenden, buntbewegten Herbsttagen war zum einzigenmal das glanzvolle Dreigestirn auf seiner Erdenbahn vereint. Berlioz wohnte einer Wagnerschen Vorlesung der „Götterdämmerung" bei Liszts Töchtern bei und „betrug sich", wie Wagner in der Autobiographie erzählt, „obwohl er kein Wort Deutsch verstand, dem Mißgeschick dieser Vorlesung gegenüber mit recht freundlichem Anstande. Bei ihm brachten wir einen anderen Morgen zu, als er uns mit einem Frühstück zum Abschied bewirtete. Hier spielte mir Liszt aus dessen ‚Benvenuto Cellini' vor, und Berlioz sang dazu auf seine eigene trockene Weise." Doch Wagners Scharfblick konnten auch bei diesem rührenden Versuch Liszts, für das von ihm hochgeschätzte Werk Wagners Sympathie zu erwecken, die großen Mängel dieser Oper nicht entgehen. Sehr treffend hatte er schon früher an Liszt geschrieben: „Das Ver-

fehlte des ‚Cellini' liegt in der Dichtung und in der unnatürlichen Stellung, in welche der Musiker dadurch gedrängt wurde, daß er durch rein musikalische Intentionen einen Mangel decken sollte, den eben nur der Dichter ausfüllen kann. Diesem Cellini wird Berlioz nun und nimmermehr aufhelfen... Gebraucht ein Musiker den Dichter, so ist dies Berlioz, und sein Unglück ist, daß er sich diesen Dichter immer nach seiner musikalischen Laune zurechtlegt, bald Shakespeare, bald Goethe sich nach seinem Belieben zurichtet. Er braucht den Dichter, der ihn durch und durch erfüllt, der ihn vor Entzücken zwingt, der ihm das ist, was der Mann dem Weibe ist." Wagners kühle Zurückhaltung beim Anhören des „Cellini" blieb Berlioz natürlich nicht verborgen, und damit erzielte Liszts gutgemeinter Plan eher eine entgegengesetzte Wirkung. Ihr Verhältnis blieb nach wie vor ein gespanntes.

Der Zufall führte die beiden Männer anderthalb Jahre später in London wieder zusammen, und schon ihre äußere Stellung als Dirigenten zweier Konkurrenzgesellschaften stempelte sie zu Rivalen. Zunächst wichen sie sich scheu aus, doch jeder beobachtete insgeheim den anderen und wohnte unauffällig einem Konzert des Antagonisten bei. Und jeder fand die Dirigentenleistung des anderen sehr mäßig! Wagner war „wenig erbaut von seiner Aufführung der Mozartschen G-moll-Symphonie und hatte Berlioz wegen der Exekution seiner Romeo-Symphonie, die sehr ungenügend war, zu bedauern" und Berlioz wurde durch Wagners „freien Stil" und das „ewige tempo rubato" zur Verzweiflung

getrieben. Sie bleiben nach wie vor die feindlichen Brüder. Da geschieht etwas Unerwartetes: eine gemeinsame Abendgesellschaft bei dem Geiger Sainton bringt das Wunder zustande: die beiden Gegner scheiden als Freunde! „Einen wahren Gewinn bringe ich aus England mit: eine herzliche und innige Freundschaft, die ich für Berlioz gefaßt und die wir beide geschlossen", meldet Wagner nach Weimar. „Meine in London gemachten Fortschritte im Französischen erlaubten mir, während eines fünfstündigen Zusammenseins alle Materien der Kunst, der Philosophie und des Lebens in reißender Mitteilung mit ihm zu besprechen. Ich gewann dadurch eine tiefe Sympathie für meinen neuen Freund; er wurde mir ein ganz anderer, als er mir früher war; wir fanden uns plötzlich aufrichtig als Leidensgefährten, und ich kam mir — glücklicher als Berlioz vor." Dieser dagegen berichtet an Liszt: „Wagner wird Dir gewiß von seinem Aufenthalt in London und allem, was er dort von einer voreingenommenen Feindseligkeit zu leiden hatte, erzählen. Er ist herrlich an Eifer und Herzenswärme, und ich gestehe, daß selbst seine Heftigkeiten mich entzücken. Er hat für mich etwas merkwürdig Anziehendes, und wenn wir beide schroff sind, so fügen sich wenigstens unsere Schroffheiten ineinander." Durch diese plötzliche Zuneigung der beiden Künstler fühlte sich Marie peinlich betroffen, sie fürchtete, Hector könne wieder „durch Ergüsse oder Verrätereien Wagners sich täuschen lassen". Zu dem Bankett nach Wagners Abschiedskonzert läßt sie ihn daher nicht, wie kürzlich zu Sainton, allein gehen, sondern sie begleitet ihn und paßt

den ganzen Abend über scharf auf. Erst in der Frühe, um drei Uhr, trennen sich die beiden Meister unter herzlichen Umarmungen, und Wagner lädt den neugewonnenen Leidensgefährten dringend ein, im Herbst zu ihm nach Zürich zu kommen und dort mit Liszt zusammenzutreffen. Doch schon lauert im Hintergrunde das Verhängnis. Was den Wühlereien Maries nicht geglückt, bringt die Geschmacklosigkeit des englischen Kritikers Dawison zuwege, der Wagners Vorstoß gegen Berlioz aus „Oper und Drama" in der „Musical World" in englischer Übersetzung nachdruckt und höhnisch glossiert. Hectors Eitelkeit empfängt dadurch wieder einen harten Stoß, die kaum vernarbte Wunde bricht von neuem auf, seine Empfindungen für Wagner kühlen sich merklich ab. In bitterem Unmut schreibt er an einen Freund: „Wagner umarmt mich stürmisch, er weint, er ist außer sich . . . Er reist ab — und die Musical World veröffentlicht die Stelle seines Buches, in der er mich auf die komischste und geistreichste Art herunterreißt. Welche Freude Dawisons, als er mir das übersetzt! Die Welt ist ein Theater!!" Auf die zaghaft aufgesproßte Freundschaftsblüte ist unbarmherzig ein vernichtender Reif gefallen! —

Wagner dagegen sucht auch von Zürich aus die in London angeknüpften Freundschaftsbande weiterzuspinnen. Er fordert Berlioz nochmals auf, zu ihm zu kommen und bittet ihn, seine sämtlichen Partituren, wenn er sie kostenlos erhalten könne, ihm vorerst zum Geschenk zu machen, da es ihn sehr interessiere, seine Symphonien einmal genau in der Partitur vorzunehmen. „Mich wird er nie recht

kennen lernen; die Unkenntnis der deutschen Sprache wehrt ihm dies; er wird mich immer nur in trügerischen Umrissen sehen können. So will ich denn mein Vorrecht ehrlich gebrauchen und ihn desto näher mir zuzuführen suchen." Hectors Antwort vom 10. September 1855 — eines der wenigen erhaltenen Schreiben aus dem Briefwechsel der beiden Meister — lautet: „Mein lieber Wagner! Ihr Brief hat mir große Freude gemacht. Sie haben recht, meine Unkenntnis der deutschen Sprache zu beklagen, und was Sie von der Unmöglichkeit, Ihre Werke kennen zu lernen, sagen, habe ich mir selbst schon oft gesagt. Die Blüte des Ausdrucks welkt fast immer unter dem Zwange der Übersetzung, so sorgfältig sie auch gemacht werde. Es gibt Accente in der echten Musik, die ihren bestimmten Ausdruck verlangen, und Ausdrücke, die bestimmte Accente erfordern. Die einen von den anderen trennen oder durch ähnliche ersetzen, entspräche etwa dem Versuch, ein Hündchen von einer Ziege stillen zu lassen. Doch ich habe nun einmal eine höllische Schwierigkeit im Erlernen von Sprachen und kenne kaum einige Worte Englisch oder Italienisch. Was wollen Sie dagegen machen?

Sie sind also eifrig dabei, bei der Gletscherschmelze Ihre Nibelungen zu komponieren! Das muß prächtig sein, so im Angesicht der gewaltigen Natur zu schaffen! Diese Freude ist mir leider versagt. Schöne Landschaften, hohe Gipfel, Meeresfernen nehmen mich völlig in Anspruch, anstatt mich zum Schaffen anzuregen. Ich bin dann ganz Empfindung und des Ausdrucks unfähig. Ich kann den Mond nur

malen, wenn ich sein Bild in der Tiefe des Schreibpultes erblicke.

Ich würde Ihnen sehr gern die so liebenswürdig erbetenen Partituren schicken, aber leider geben mir die Verleger seit langem keine Exemplare mehr. Doch in wenigen Wochen werden zwei oder gar drei neue erscheinen: ‚Tedeum', ‚Kindheit' und ‚Lelio', und diese wenigstens werde ich Ihnen dann schicken. Ich besitze Ihren ‚Lohengrin', und wenn Sie mir Ihren ‚Tannhäuser' zukommen lassen könnten, würden Sie mir eine Freude bereiten. Die Zusammenkunft, die Sie vorschlagen, wäre für mich ein Fest, aber ich kann gar nicht daran denken. Ich muß umständliche Reisen unternehmen, um meinen Lebensunterhalt zu verdienen, da Paris mir nur Steine statt Brot bietet. Doch das ist gleichgültig, und wenn wir noch hundert Jahre lebten, so erlebten wir wohl die Genugtuung für viele Dinge und Menschen. Der alte Demiurgos hat da oben gut in seinen alten Bart lachen über den Dauererfolg der alten Posse, die er uns vormacht . . . doch ich will nichts Böses über ihn sagen, da er einer von Ihren Freunden ist und ich weiß, daß Sie ihn protegieren. Ich bin zwar ein Ungläubiger, aber voll Rücksicht auf die Gläubigen. Verzeihen Sie dieses üble Wortspiel, mit dem ich schließen will, indem ich Ihnen die Hand drücke.

Ihr sehr ergebener

Hector Berlioz.

P. S. Da kommen mir noch eine Menge buntscheckiger Einfälle, und ich hätte Lust, sie Ihnen zu übermitteln. Aber ich habe keine Zeit. Halten

Sie mich also für einen Dummkopf, bis zum nächsten Male!"

Zu dem Besuch bei Wagner ist es nie gekommen. Dagegen fand sich Berlioz, wie fast alljährlich, im Sommer wieder zu Aufführungen seiner Werke in Weimar ein. War sonst zwischen ihm und Liszt das Thema Wagner meist vorsichtig umgangen worden, so kam es diesmal leider zu einem unliebsamen Eklat. Berlioz mußte einer Aufführung des „Lohengrin" beiwohnen, während der er sich offensichtlich langweilte, und beging die grobe Taktlosigkeit, sich nach Schluß der Vorstellung dritten Personen, und zwar Leuten der Presse, gegenüber sehr ausfallend über das Werk zu äußern. „Wir haben in Weimar wegen Lohengrin unglaubliche Szenen erlebt, die Geschichte wird in der deutschen Presse breitgetreten." Liszt, der sich gerade für dieses Werk in der Öffentlichkeit mit allen Kräften eingesetzt, es in Weimar aus der Taufe gehoben hatte, mußte ein derartiges Benehmen natürlich tief verletzen, ganz ungeachtet der nachteiligen Wirkungen, die Derartiges in der ihm an sich feindlich gesinnten Presse zeitigen mußte. Auch auf der Altenburg selbst war es zu heftigen Kunstdebatten gekommen, bei denen Wagners Operntheorien stark umstritten wurden. Hierbei hatte Berlioz an der Fürstin Wittgenstein, die Wagners theoretische Schriften sehr abfällig beurteilte, einen starken Rückhalt. Sie ermunterte ihn, *seine* dramatischen Ideale, ähnlich wie Wagner die seinen in den „Nibelungen", in einem gewaltigen Opernwurf zu verwirklichen, und bestärkte ihn in dem Plan, dazu einen Stoff aus Virgil, die Liebes-

tragödie der Dido, sich selbst dramatisch zu gestalten. Berlioz' kleinmütiges Zögern vor einem solchen Wagnis wußte sie, die sich stets gern in der Rolle der Muse und Protektorin gefiel, geschickt dadurch zu entkräften, daß sie, seine wundeste Stelle erspähend, Wagner gegen ihn ausspielte, der, unbekümmert um die Welt und die dem Werk entgegenstehenden Schwierigkeiten, seine „Nibelungen" schaffe. Das wirkte. Fest entschlossen, das Werk zu wagen, kehrte Berlioz nach Pariz zurück und begann sofort mit der Dichtung seiner „Trojaner". Noch einmal schriftlich deutet er der Fürstin die ihm vorschwebende Aufgabe und seinen Gegensatz zu Wagners Streben an: „Meine musikalische Aufgabe wird gewaltig sein. Mögen alle guten Geister Virgils mir zu Hilfe kommen, sonst bin ich verloren. Das Allerschwierigste bei der Sache besteht darin, die musikalische Form zu finden, eine Fassung, bei der die Musik nicht überhaupt zu bestehen aufhört oder die gedemütigte Sklavin des Wortes wird. Hier liegt das Verbrechen Wagners; er will die Musik entthronen, sie zu Ausdrucksaccenten herabwürdigen, indem er das System Glucks übertreibt (dem es glücklicherweise selbst nie geglückt ist, seine gottlose Theorie in die Tat umzusetzen). Ich kämpfe für die Freiheit der Musik. Ja, frei und stolz, Herrin und Eroberin soll sie sein, alles soll sie erfassen, alles sich annähern. Das Mittel zu finden, ausdrucksvoll und wahr zu sein, ohne dabei aufhören zu müssen, Musiker zu bleiben, ja, der Musik im Gegenteil noch neue Wirkungsmöglichkeiten zu erschließen, das ist das Problem!"

Unerwartet und zu seinem nicht geringen Schrecken empfängt Berlioz mitten in der Arbeit an seinen „Trojanern" den Besuch Wagners (Januar 1858). Er fürchtet bereits, dieser könne nach Paris übergesiedelt sein, um die Aufführung einer seiner Opern dort zu betreiben, was seinem Werk sehr verhängnisvoll hätte werden können. Zu seiner Beruhigung erfährt er, daß Wagner nur vorübergehend in privater Mission in Paris weile. Um von Berlioz' neuem Werk einen Eindruck zu gewinnen, bittet ihn Wagner, ihm das Gedicht zu zeigen. „Er verwendete einen Abend dazu, mir allein dasselbe vorzulesen, hierbei ward mir sehr übel zumute, sowohl was die Konzeption der Dichtung selbst, als andererseits seinen sonderbar trockenen und dabei theatralisch affektierten Vortrag anbelangte. Ich glaubte namentlich in dem letzteren auch den Charakter der Musik zu gewahren, in welchem er seinen Text komponiert haben möchte, und verfiel darüber in vollständige Trostlosigkeit, da ich andererseits ersah, daß Berlioz dies Werk für das Hauptwerk und seine zu erzielende Aufführung für den Hauptzweck seines Lebens ansähe." — „Man muß nichts auf Bestellung machen, selbst wenn's die Fürstin Wittgenstein bestellte", läßt sich Wagner noch deutlicher nach seiner Rückkehr in die Schweiz gegen Hans von Bülow vernehmen. „Das habe ich wieder an Berlioz' unglücklichem Operntext gemerkt. Mich hat, als er mir ihn vorlas, ein Grauen befallen, das mich wünschen macht, nie wieder mit B. zusammenzukommen, weil ich mich und die Welt nicht so künstlich täuschen kann als nötig ist, um wieder B. in der Täuschung

über mich und sich zu erhalten. Ihn so dasitzen zu sehen, brütend über das Schicksal dieser Absurdität ohne Namen, als ob davon das Heil der Welt und seiner Seele abhänge, ist für mich zu stark." Wie Wagner hier von Berlioz abrücken will, so sucht auch dieser möglichst auffällig sich von der „Zukunftsmusik" abzuwenden. „Die Schule der Zukunftsmusik (d. h. in erster Linie Wagner, Liszt und Bülow) ist eine Schule des Irrsinns. Sie lassen nicht davon ab, mich unbedingt zu ihrem Haupt und Bannerträger zu machen. Ich sage nichts und schreibe nichts."

Dieses diplomatische Schweigen, das Berlioz für den Notfall in der Öffentlichkeit noch immer seine Stellungnahme den Männern der Zukunftsmusik gegenüber offen ließ — denn wer konnte mit Bestimmtheit deren Sieg oder Niederlage voraussagen! —, wurde plötzlich unliebsam gestört. Mitte September 1859 erscheint unerwartet Richard Wagner wieder in Paris, und zwar diesmal in der offenkundigen Absicht, hier eines seiner Werke durchzusetzen. Um fürs erste die Aufmerksamkeit der Pariser auf sich zu lenken und sich den Weg zur Oper zu ebnen, plant er, zunächst einige Orchesterkonzerte mit Fragmenten aus seinen Opern zu veranstalten. In der Hoffnung, bei diesem Vorhaben an dem mit allen Musikverhältnissen in Paris bestvertrauten Berlioz eine wertvolle Stütze und einen verläßlichen Berater zu haben, ist einer seiner ersten Gänge ein Besuch bei seinem einstigen Londoner Freunde. „Da ich ihn in seiner Wohnung nicht antraf, kehrte ich auf die Straße zurück, wo ich nun Berlioz im Nach-

hausegehen begegnete und zu bemerken hatte, daß mein Anblick ihm einen krampfhaften Schrecken verursachte, welcher sich in seiner Physiognomie und ganzen Haltung in wahrhaft grauenhafter Weise ausdrückte. Keinen Augenblick im Zweifel darüber, wie es zwischen ihm und mir stünde, verbarg ich meinen eigenen Schrecken unter der andererseits natürlichen Besorgnis für sein Befinden, von welchem er mir auch sogleich versicherte, daß es höchst qualvoll sei, da er gegen die heftigen Anfälle einer Neuralgie nur noch durch die Elektrisiermaschine, von deren Gebrauch er soeben nach Hause zurückkehre, sich aufrechterhalten könne. Um seine Schmerzen nicht zu vermehren, erbot ich mich, sogleich ihn zu verlassen, was ihn jedoch wieder bis dahin beschämte, daß er mich dringend ersuchte, nochmals in seine Wohnung mit ihm hinaufzusteigen. Hierdurch gelang es mir, ihn durch die wahrhaftige Eröffnung meiner Absichten auf Paris einigermaßen freundlich zu stimmen: selbst ein von mir vermutlich auszuführendes Konzertunternehmen sollte nur den Zweck haben, die nötige Aufmerksamkeit des Publikums mir soweit zuzuwenden, als es für das Zustandebringen einer deutschen Oper, durch welche ich mir meine, von mir selbst noch nicht gehörten Werke vorführen zu lassen wünschte, erforderlich sei; wogegen ich auf eine französische Aufführung des ‚Tannhäuser', wie sie der Direktor Carvalho im Sinne gehabt zu haben schien, durchaus verzichtete. — Infolge dieser Erklärungen geriet ich für einige Zeit mit Berlioz in ein ganz erträgliches, ja anscheinend durchaus freundschaftliches Vernehmen. So glaubte ich denn auch meine

Agenten in Betreff der Acquisition von Orchestermusikern für die projektierten Konzerte sehr wohl darauf anweisen zu können, in dieser Angelegenheit den gewiß sehr kundigen Rat meines erfahrenen Freundes zu Hilfe zu nehmen. Auch meldeten jene mir, daß Berlioz sich anfänglich teilnahmvoll bezeigt, daß dies aber sich plötzlich geändert habe, als eines Tages Madame Berlioz zu ihren Verhandlungen in das Zimmer getreten und in den ärgerlicher Verwunderung vollen Ausruf ausgebrochen sei: ‚Comment je crois que vous donnez des conseils pour les concerts de Mr. Wagner?' ... ‚Rechnen Sie nicht auf Berlioz!' mit dieser Mahnung war seitens meines kundigen Agenten diese ganze Angelegenheit in Ordnung gebracht."

Berlioz verhält sich zunächst abwartend; mißtrauisch verfolgt er alle Schritte seines Rivalen und betreibt inzwischen mit verdoppeltem Eifer unter Aufbietung aller ihm so reichlich zur Verfügung stehenden Druckmittel die Annahme seiner „Trojaner" an der Oper. Doch die Angelegenheit verharrt nach wie vor auf dem toten Punkt. Solange ihm Wagner nur hier nicht ins Gehege kam! Als Konzertveranstalter war er ihm vorerst nicht gefährlich. Mochte er ihm dabei auch nicht gerade behilflich sein, darüber wachte schon aufmerksam Marie, so hielt er doch, schon um stets auf dem Laufenden zu bleiben, einen freundschaftlichen Verkehr mit Wagner aufrecht. Hiervon legen einige noch unbekannte kürzere Briefchen Zeugnis ab. So schreibt er am 18. November 1859: „Mein lieber Wagner, vielleicht haben Sie keine Karte für die Erstaufführung des ‚Orpheus',

die heute abend 8 Uhr stattfindet. Für diesen Fall ist hier eine. Kommen Sie, Mme. Viardot ist bewundernswert und das Werk gleichfalls. Es ist mit Sorgfalt vorbereitet. Ich drücke Ihnen die Hand. H. Berlioz." Oder am 12. Januar 1860: „Mein lieber Wagner. Ich habe die Notiz verloren, die Sie mir gaben und die das Programm Ihres ersten Konzertes enthielt. Wollen Sie mir bitte eine neue schicken, es ist Zeit, die Sache im Journal des Débats anzukündigen. Der Ihrige. H. Berlioz."

Wagner anderseits bleibt trotz aller Mißerfolge eifrig bemüht, sich den Beistand des mächtigen Kritikers zu gewinnen. Wenige Tage vor seinem ersten Konzert übersendet er ihm die Partitur von „Tristan" mit der schmeichelhaften Widmung: „Dem lieben großen Schöpfer von ‚Romeo und Julie' der dankbare Autor von ‚Tristan und Isolde'" und fügt folgende Begleitzeilen hinzu: „Lieber Berlioz, ich bin entzückt, Ihnen das erste Exemplar meines ‚Tristan' anbieten zu können. Nehmen Sie es an und bewahren Sie es aus Freundschaft für mich. Ihr Richard Wagner." (21. 1. 1860.) Berlioz wohnt an der Seite Maries Wagners Konzert am 25. Januar bei. Er verharrt in tiefem Schweigen, Marie dagegen ergeht sich laut in den abfälligsten, mokantesten Urteilen und konstatiert schließlich siegesgewiß: „Welch ein Triumph für Hector!" Dem zweiten Konzert bleibt er fern, und auch seine Kritik über das erste — die begreiflicherweise allgemein mit größter Spannung erwartet wurde — war bis dahin noch nicht erschienen. „Ich bin in der Tat immer krank," entschuldigt sich Hector andern Tags bei Wagner, „doch das ist nicht

der Grund, der mich am Besuch Ihres zweiten Konzertes hinderte; noch weniger trägt Mangel an Interesse für Ihre Kompositionen daran die Schuld, glauben Sie mir. Doch der Abend war mir gebieterisch mit Beschlag belegt, und ich mußte daher Ihre Billets zwei außerordentlich musikalischen Damen überlassen, die lebhaft Sie zu hören wünschten. Ich konnte auch mein Feuilleton immer noch nicht schreiben, aber ich werde mich nächstens daran setzen und Ihnen offen meine Gedanken und Eindrücke darlegen." (Brief vom 2. Februar 1860.) Berlioz Kritik erschien erst am Vorabend von Wagners letztem Konzert, am 7. Februar, sie gipfelte in einer theatralischen Absage an die „Zukunftsmusik"! Dieses Schlagwort, dessen wahren Sinn das Publikum gar nicht kannte, von dem selbst Fachleute nur eine verworrene, unklare Vorstellung hatten, war damals in Paris sehr populär, und Berlioz galt bei der Menge allgemein als der Repräsentant dieser Richtung in Frankreich. Da er deshalb fürchten mußte, in das als wahrscheinlich anzunehmende Fiasko der Wagnerschen Musik in Paris selbst verstrickt zu werden, blieb ihm gar keine Wahl, als möglichst ostentativ von Wagner und der „Zukunftsmusik" abzurücken. Da er von deren wirklicher Bedeutung ebensowenig eine Ahnung hatte wie die anderen, konstruierte er sich unter „Zukunftsmusik" irgendein hohles Phantom zurecht, gegen das er nun kräftig vom Leder zog und mit theatralischer Geste sein Anathema schleuderte. Nachdem er die einzelnen Stücke des Programms eingehend durchgesprochen, wobei es nicht an anerkennenden Lobsprüchen für

Wagner fehlt — nur mit dem „Tristan"-Vorspiel weiß er gar nichts anzufangen! — holt er zum vernichtenden Schlage aus:

„Sehen wir uns jetzt die Theorien näher an, welche als die seiner Schule gelten; diese Schule bezeichnet man heute allgemein als Schule der Zukunftsmusik, weil man annimmt, daß sie dem musikalischen Zeitgeschmack direkt zuwiderläuft, aber sicher darauf rechnen darf, mit dem Geschmack einer künftigen Epoche vollkommen zusammenzutreffen.

Lange hat man mir, in Deutschland und anderswo, über diesen Punkt Ansichten zugeschrieben, welche ich nicht habe; infolge davon hat man mir oft Lobsprüche gespendet, in denen ich wahrhafte Beleidigungen erblicken konnte; ich habe fortwährend dazu geschwiegen. Kann ich heute, wo mir eine kategorische Aussprache obliegt, wieder schweigen oder soll ich ein lügenhaftes Glaubensbekenntnis ablegen? Niemand wird hoffentlich dieser Ansicht sein. Reden wir also, und reden wir mit vollkommener Offenheit. Wenn die Schule der Zukunft sagt:

‚Die Musik, heute in der Kraft der Jugend stehend, hat sich frei gemacht; sie tut, was sie will.

Viele alte Regeln sind ungültig geworden; sie waren von unaufmerksamen Beobachtern oder vom Handwerksgeiste für den Handwerksgeist aufgestellt.

Neue Bedürfnisse des Geistes, des Gemütes und des Gehörsinns treiben zu neuen Versuchen, ja selbst in gewissen Fällen zur Übertretung der alten Gesetze.

Verschiedene Formen sind zu häufig angewandt worden, um noch zulässig zu sein.

Übrigens ist alles gut oder alles schlecht, je nach dem Gebrauche, den man davon macht, und der Begründung des Gebrauches.

In Verbindung mit dem Drama oder auch nur mit dem gesungenen Worte muß die Musik immer eine unmittelbare Beziehung zu der durch das Wort ausgedrückten Empfindung, zu dem Charakter der singenden Person, häufig sogar auch zu Betonung und Tonfall aufweisen, wie sie sich dem Gefühle am natürlichsten aus der gesprochenen Rede ergeben.

Die Opern dürfen nicht für die Sänger geschrieben werden; vielmehr sind die Sänger nach den Opern zu bilden.

Kompositionen, welche einzig und allein gewissen Virtuosen Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Künste bieten sollen, sind als untergeordnet und ziemlich wertlos anzusehen.

Die Ausführenden sind nur mehr oder minder geistbegabte Instrumente, mit der Bestimmung, die Form und den inneren Sinn der Werke ans Licht zu fördern: ihr Despotismus ist zu Ende.

Der Meister bleibt Meister; er hat zu befehlen. Ton und Klang stehen unter der Idee.

Die Idee steht unter der Empfindung und der Leidenschaft.

Lange Koloraturen in raschem Tempo, Gesangsverzierungen, Gesangstriller und viele Rhythmen sind unverträglich mit dem Ausdruck der meisten ernsten, edlen und tiefen Gefühle.

Folglich ist es unsinnig, für ein ‚Kyrie eleison' (das demütigste Gebet der katholischen Kirche) Figuren zu schreiben, welche dem Gebrüll einer im

Wirtshause versammelten Schar von Trunkenbolden zum Verwechseln ähnlich sind.

Es ist vielleicht nicht weniger unsinnig, dieselbe Musik für eine Anrufung des Baal von seiten der Götzendiener und für ein von den Kindern Israels an Jehova gerichtetes Gebet zu verwenden.

Noch unausstehlicher ist es, wenn einer ein ideales Wesen, ein Kind des größten aller Dichter, einen Engel an Reinheit und Liebe, hernimmt und singen läßt gleich einem Freudenmädchen usw. usw.'

— — — — — — — — — —

Wenn dies der musikalische Kodex der Zukunftsschule ist, so gehören auch wir ihr an, mit Leib und Seele, mit der tiefsten Überzeugung und den wärmsten Sympathien.

Aber dann gehört ihr alles an; jedermann bekennt sich heutzutage mehr oder weniger offen, gänzlich oder teilweise zu dieser Lehre. Gibt es einen großen Meister, der nicht schreibt, was er will? Wer also glaubt noch an die Unfehlbarkeit der scholastischen Regeln, als höchstens einige schüchterne Biedermänner, welche vor dem Schatten ihrer Nase erschrecken würden, wenn sie eine hätten?

Ich gehe noch weiter und sage: Es verhält sich schon lange so. Gluck selbst gehörte in diesem Sinne der Schule der Zukunft an; er sagt in seiner berühmten Vorrede zu ‚Alceste': ‚Es gibt keine Regel, die ich nicht zugunsten der Wirkung leichten Herzens glaubte opfern zu dürfen.'

Also gehören wir alle, in diesem Sinne, der Schule der Zukunft an.

Wenn sie uns aber so kommt:

‚Man muß das Gegenteil von dem tun, was die Regeln lehren.

Man ist der Melodie müde; man ist der melodischen Figuren müde; man ist der Arien, Duette, Terzette, der Stücke mit regelrecht durchgeführtem Thema müde; man hat die konsonierenden Harmonien, sowie die einfachen, vorbereiteten und aufgelösten Dissonanzen, die natürlichen und mit künstlerischer Beschränkung verwandten Modulationen satt.

Man darf nur der Idee Rechnung tragen und sich aus der sinnlichen Empfindung gar nichts machen.

Man muß das lumpige Ohr verachten, durch brutale Behandlung zähmen; die Musik ist nicht dazu da, um ihm gefällig zu sein. Es muß sich an alles gewöhnen; an aufsteigende und absteigende Folgen von verminderten Septimenakkorden, vergleichbar einer Schar von Schlangen, welche sich winden und mit Zischen gegenseitig zerreißen; an unvorbereitete und unaufgelöste Dissonanzen; an Mittelstimmen, welche man zusammenzwingt, ohne daß sie in Harmonie und Rhythmus zueinander passen, so daß sie sich gegenseitig zerfleischen; an gräuliche Modulationen, welche eine Tonart in eine Ecke des Orchesters einführen, ehe noch die vorhergehende Tonart aus der anderen Ecke verschwunden ist.

Man darf der Gesangskunst keinerlei Zugeständnisse machen, weder an ihre Natur noch an ihre Forderungen denken.

In einer Oper muß man sich darauf beschränken, die Deklamation durch Noten zu bezeichnen, müßten

dazu auch die unsangbarsten, verrücktesten, häßlichsten Intervalle herhalten.

Man hat keinen Unterschied zu machen zwischen der Musik, welche von einem ruhig an seinem Pulte sitzenden Musiker abgelesen werden soll, und zwischen der, welche auf der Bühne von einem gleichzeitig mit seinem eigenen Spiel und dem der anderen Mitwirkenden beschäftigten Sänger auswendig gesungen werden muß. Man darf sich niemals um die Ausführbarkeit sorgen.

Wenn die Sänger, bis sie eine Rolle im Kopfe und in der Stimme haben, ebensoviel durchmachen müssen, als um eine Seite Sanskrit auswendig zu lernen oder eine Handvoll Nußschalen zu verschlucken, so ist das ihre Sache; sie werden für ihre Arbeit bezahlt: sie sind Sklaven.

Die Hexen Macbeths haben recht: ‚Schön ist häßlich, häßlich schön.‘ — — — — — — —

Wenn das die neue Religion ist, sehr neu in der Tat, so bin ich weit davon entfernt, mich zu ihr zu bekennen; ich habe ihr niemals angehört, gehöre ihr nicht an und werde ihr niemals angehören.

Ich hebe die Hand auf und schwöre: ‚Non credo.‘

Ich glaube im Gegenteil ganz bestimmt: Schön ist nicht häßlich, häßlich ist nicht schön. Zweifellos hat die Musik nicht ausschließlich den Zweck, dem Ohre gefällig zu sein, aber sie hat noch tausendmal weniger den Zweck, ihm mißfällig zu sein, es zu quälen, zu ermorden.

Ich bin aus Fleisch und Bein wie alle Welt; ich will, daß man meinen Sinnen Rechnung trägt, daß man mein ‚lumpiges‘ Ohr schonend behandelt,

‚Nennt's Lumpen, wenn ihr wollt, mein Lumpen ist mir wert.'"

Wagner war über die „perfiden Suppositionen" empört, und es war ihm natürlich ein Leichtes, diesen Angriff durch Darlegung der Irrtümer zu entkräften. Er wählte dazu die Form eines „Offenen Briefes", der ebenfalls in den „Débats" zum Abdruck kam. Daß er sich trotz seiner Entrüstung über Berlioz' falsches Spiel, dessen wahre Motive er klar durchschaute, darin so mild versöhnlich, beinahe bittend verhielt, zeigt, daß er die Hoffnung auf eine ihm so wertvolle Verständigung mit dem einflußreichen Gegner noch nicht aufgegeben. Er schreibt: „Lieber Berlioz! Als ein gemeinsames Schicksal vor fünf Jahren in London uns in nähere Berührung brachte, rühmte ich mich eines Vorteiles über Sie, des Vorteiles, imstande zu sein, Ihre Werke vollkommen zu verstehen und zu würdigen, während die meinigen in einem sehr wesentlichen Punkte Ihnen immer fremd und unverständlich bleiben würden. Ich hatte dabei hauptsächlich den instrumentalen Charakter Ihrer Werke im Sinne, und, durch die Erfahrung belehrt, wie vollendet Orchesterstücke unter günstigen Umständen zur Aufführung zu bringen sind, während dramatische Musikwerke, sobald sie den herkömmlichen Rahmen des eigentlichen frivolen Operngenres verlassen, im besten Fall nur sehr fern annähernd von unseren Opernpersonalen wiedergegeben werden können, ließ ich das Haupthindernis, welches Ihnen für das Verständnis meiner Intentionen entgegensteht, nämlich Ihre Unkenntnis der deutschen Sprache, mit der meine dramatischen Konzeptionen so innig

zusammenhängen, fast noch aus dem Auge. Mein Schicksal zwingt mich nun, den Versuch zu machen, mich dieses Vorteiles zu begeben; seit elf Jahren bleibe ich von der Möglichkeit ausgeschlossen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen ‚Lohengrin' nicht gehört hat. Nicht Ehrgeiz noch Ausbreitungssucht werden es daher sein, die mich auf das Unternehmen leiten, die Gastfreundschaft Frankreichs auch für meine dramatischen Arbeiten nachzusuchen; ich werde versuchen, durch gute Übersetzungen meine Werke hier aufführbar zu machen, und, wenn man der unerhörten Lage des Autors, der auf so mühevollen Umwegen zum Anhören seiner eigenen Schöpfungen zu gelangen sich quält, Sympathie und Gunst gewährt, so darf ich es wohl für möglich halten, eines Tages auch Ihnen, lieber Berlioz, mich ganz und vollkommen bekannt zu machen.

Durch Ihren letzten, meinen Konzerten gewidmeten Artikel, der so viel des Schmeichelhaften und Anerkennenden für mich enthielt, haben Sie mir aber noch einen anderen Vorteil überlassen, dessen ich mich jetzt bedienen will, um in Kürze Sie und das Publikum, vor welches Sie die Frage einer ‚musique de l'avenir' ganz ernstlich brachten, über dieses wunderliche Ding aufzuklären. Da auch Sie der Meinung zu sein scheinen, es handele sich hier um eine ‚Schule', die sich jenen Titel gäbe und deren Meister ich sei, so erkenne ich, daß auch Sie zu denen gehören, welche wirklich nicht bezweifeln zu dürfen glauben, ich habe es mir einfallen lassen,

irgendwie und irgend einmal Thesen aufzustellen, welche Sie in zwei Reihen gliedern, von denen die erste, zu deren Annahme Sie sich bereit erklären, sich durch längst und zu jeder Zeit anerkannte Gültigkeit auszeichnet, während die zweite, gegen die Sie protestieren zu müssen glauben, vollkommenen Unsinn enthält. Sehr bestimmt drücken Sie sich nicht darüber aus, ob Sie mir nur die törichte Eitelkeit, etwas längst Anerkanntes für etwas Neues ausgeben zu wollen, oder die Hirnverrücktheit, etwas durchaus Unsinniges aufrecht halten zu wollen, zuzusprechen gesonnen sind. Bei Ihren freundschaftlichen Gesinnungen für mich kann ich nicht anders glauben, als daß es Ihnen lieb sein muß, prompt aus diesem Zweifel gerissen zu werden. Erfahren Sie daher, daß ich nicht der Erfinder der ‚musique de l'avenir' bin, sondern ein deutscher Musik-Rezensent, Herr Professor Bischoff in Köln, Freund Ferdinand Hillers, der Ihnen wiederum als Freund Rossinis bekannt geworden sein wird. Veranlassung aber zur Erfindung jenes tollen Wortes scheint ihm ein ebenso blödes als böswilliges Mißverständnis einer schriftstellerischen Arbeit gegeben zu haben, die ich vor zehn Jahren unter dem Titel das ‚Kunstwerk der Zukunft' veröffentlichte. Ich verfaßte diese Schrift zu einer Zeit, wo erschütternde Lebensvorfälle mich für länger von der Ausübung meiner Kunst entfernt hatten, wo nach vielen und reichen Erfahrungen mein Geist sich sammelte zu einer gründlicheren Untersuchung von Problemen der Kunst und des Lebens, welche bis dahin mich rätselvoll eingenommen hatten. Ich hatte die Revolution erlebt

und erkannt, mit welch unglaublicher Verachtung unsere öffentliche Kunst und deren Institute von ihr angesehen wurden, so daß bei vollkommenem Siege namentlich der sozialen Revolution eine gänzliche Zerstörung jener Institute in Aussicht zu stehen schien. Ich untersuchte die Gründe dieser Verachtung und mußte zu meinem Erstaunen beinahe die ganz gleichen erkennen, die Sie, lieber Berlioz, z. B. bestimmen, bei jeder Gelegenheit mit Eifer und Bitterkeit über den Geist der öffentlichen Kunstinstitute sich zu ergießen; nämlich das Bewußtsein davon, daß diese Institute, also hauptsächlich das Theater und namentlich das Operntheater, in ihrem Verhalten zum Publikum Tendenzen verfolgen, die mit denen der wahren Kunst und des echten Künstlers nicht das mindeste gemein haben, dagegen diese nur zum Vorwande nehmen, um mit einigem guten Anscheine im Grunde nur den frivolsten Neigungen des Publikums großer Städte zu dienen. Ich frug mich nun weiter, welches die Stellung der Kunst zur Öffentlichkeit sein müßte, um dieser eine unentweihbare Ehrfurcht für sich einzuflößen, und, um die Lösung dieser Frage nicht ganz nur in die Luft zu konstruieren, nahm ich mir die Stellung zum Anhalte, die einst die Kunst zum öffentlichen Leben der Griechen einnahm. Hier traf ich denn auch sofort auf das Kunstwerk, welches allen Zeiten als das vollendetste gelten muß, nämlich das Drama, weil hierin die höchste und tiefste künstlerische Absicht sich am deutlichsten und allgemeinverständlichsten kundgeben kann. Wie wir heute noch staunen, daß einst 30000 Griechen mit höchster Teilnahme der

Aufführung von Tragödien, wie den Äschyleischen, beiwohnen konnten, so frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener außerordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, daß sie eben in der Vereinigung aller Künste zu dem einzig wahren, großen Kunstwerke lagen. Dies brachte mich auf die Untersuchung des Verhaltens der einzelnen Künste zueinander, und nachdem ich mir das der Plastik zum wirklich dargestellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Musik zur Poesie näher, und hier fand ich Aufklärungen, die mich über vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell ins Reine brachten. Ich erkannte nämlich, daß genau da, wo die Grenzen der einen Kunst sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirksamkeit der anderen Kunst beginne: daß somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt werde; wogegen das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunstart allein das nur beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zur Verirrung in das rein Unverständliche, zum Verderbnis der einzelnen Kunst selbst führen müsse. Somit war mein Ziel, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen imstande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgeteilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, daß es keiner reflektierenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständnis

deutlich in sich aufzunehmen. Dieses Werk nannte ich: ‚Das Kunstwerk der Zukunft.‘

Ermessen Sie, lieber Berlioz, wie es mir nun vorkommen muß, wenn ich nach zehn Jahren nicht nur aus der Feder obskurer Skribenten, aus dem Haufen halb oder ganz unsinniger Witzbolde, aus dem Geschwätz der ewig nur nachschwatzenden blinden Masse, sondern selbst von einem so ernsten Manne, einem so ungemein begabten Künstler, einem so redlichen Kritiker, einem mir so innig werten Freunde, dieses albernste aller Mißverständnisse einer, wenn irrigen, doch jedenfalls tiefgehenden Idee, mit der Phrase einer ‚musique de l'avenir‘ mir zugeworfen sehe, und zwar unter Annahmen, die mich, sobald ich irgendwie bei der Abfassung der von Ihnen angezogenen Thesen beteiligt wäre, geradeswegs unter die albernsten Menschen selbst einreihen müßten. Glauben Sie mir nun, da mein Buch Ihnen doch wohl fremd bleiben wird, daß darin speziell von der Musik und ihrem grammatischen Teile, ob man darin Unsinn oder Torheit schreiben solle, gar nicht nur die Rede gewesen ist; bei der Größe meines Vorhabens, und da ich nicht Theoretiker von Fach bin, mußte ich dies füglich anderen überlassen. Ich selbst aber bereue herzlich, meine damals aufgezeichneten Ideen veröffentlicht zu haben, denn, wenn selbst der Künstler wiederum vom Künstler so schwer verstanden wird, wie mir dies neuerdings wieder vorgekommen ist, wenn selbst der gebildetste Kritiker oft so stark im Vorurteil des halb gebildeten Dilettanten befangen ist, daß er im vorgeführten Kunstwerke Dinge hört und sieht, die faktisch darin

gar nicht vorkommen, und dagegen das darin Wesentliche gar nicht herausfindet, — wie soll dann endlich der Kunstphilosoph vom Publikum anders verstanden werden, als ungefähr so, wie meine Schrift vom Professor Bischoff in Köln verstanden worden ist? —

Doch nun mehr als genug hiervon. Meines letzten Vorteiles über Sie, in der Frage der ‚Musik der Zukunft' Bescheid zu wissen, habe ich mich jetzt hiermit begeben. Hoffen wir auf die Zeit, wo wir uns, als Künstler ganz gleich begünstigt, gegenseitig mitteilen können; gönnen Sie meinen Dramen ein Asyl auf Frankreichs gastlichem Boden, und glauben Sie an die herzliche Sehnsucht, mit der ich der ersten und hoffentlich durchaus gelingenden Aufführung der ‚Trojaner' entgegensehe."

Einige Wochen später ergriff Wagner nochmals eine Gelegenheit, sich Berlioz, den er trotz allem ebenso hochschätzte, wie er ihn durchschaute, zu nähern. In dessen enthusiastischen Feuilletons über eine Neueinstudierung über Beethovens „Fidelio" fühlt er einen sich verwandten genialen Funken aufblitzen, der ihn veranlaßt, ihm sich mitzuteilen. Wagner schildert diesen Vorfall in einem Brief an Liszt: „Ich habe Berlioz seit meinem Konzert nicht wieder begegnet: ich war es vorher, der ihn stets aufsuchen oder einladen mußte — er bekümmerte sich nie um mich. Es hatte mich sehr traurig gemacht: böse war ich ihm nicht; nur frag ich mich, ob der liebe Gott nicht besser die Weiber lieber aus seiner Schöpfung ausgelassen hätte: sie nützen ungeheuer selten etwas . . .

An Berlioz hatte ich es einmal wieder bis zu anatomischer Genauigkeit studieren können, wie eine böse Frau einen ganz brillanten Mann ganz nach Herzenslust ruinieren und bis zur Lächerlichkeit herabbringen kann. Was mag nun so ein armer Mann dabei für Genugtuung finden? Vielleicht die traurige, das übelste Teil seines Wesens so recht eklatant zur Geltung gebracht zu haben! — Ich sah, wie gesagt, Berlioz seitdem nicht wieder. Da las ich heut seinen Artikel. Der machte mir solche Freude, daß ich auf die Gewißheit hin, von ihm kolossal mißverstanden zu werden, in meinem greulichen Französisch ihm folgendes schrieb: ‚Cher Maître! (Ich weiß nämlich, daß ihm meine Vertraulichkeit génant geworden ist.) Je viens de lire votre article sur Fidelio. Soyez en mille fois remercié! C'est une joie toute speciale pour moi d'entendre ces accents purs et nobles de l'expression d'une âme, d'une intelligence si parfaitement comprenant et s'appropriant les secrets les plus intimes d'un autre héros de l'art. Il y a des moments où je suis presque plus transporté en apprenant cet acte d'appréciation, que par l'oeuvre appréciée elle-même, puisque cela nous témoigne d'une sorte incontestable qu'une chaîne ininterrompue d'intime parenté rallie entre eux les grands esprits, qui — par ce lieu seul — ne tomberont jamais dans l'incompris. Si je m'exprime mal, j'espère pourtant, que vous ne me comprendrez pas mal. Votre très devoué Richard Wagner. Paris, au jour de ma naissance.' Gott weiß nun, wie er dieses Kauderwelsch aufnimmt: Wenn er mich

diesmal nicht verstehen will, fürchte ich, ihm mit meinem Französisch wenigstens guten Grund dazu gegeben zu haben. Nichtsdestoweniger erfüllt es mich mit einer eigenen Wärme, diese Zeilen an den Unglücklichen abzuschicken . . .

Gerade auch Berlioz' Artikel hatte mir deutlich wieder gezeigt, wie allein der Unglückliche steht, und daß auch Er so zart und tief empfindet, daß ihn die Welt nur beleidigen und seine beleidigte Gereiztheit mißbrauchen kann, daß sie und die ihn umgebenden Einflüsse ihn in wunderbare Irre führen, und sich selbst ihm so entfremden kann, daß er unwissend gegen sich selbst schlägt. Aber gerade durch dieses tolle Phänomen hindurch erkannte ich, daß der Hochbegabte nur wieder den sehr Hochbegabten zum eigentlich erkennenden Freunde haben kann, und das bestimmte mich zu der Einsicht, daß in der Gegenwart doch nur wir drei Kerle eigentlich zu uns gehören, weil nur wir uns gleich sind; und das sind — Du — Er — und Ich! — Aber das muß man ihm am allerwenigsten sagen: er schlägt aus, wenn er's hört. Armer Teufel, so ein geplagter Gott! —"

Berlioz schlug in die von Wagner dargebotene Versöhnungshand nicht ein; seine Antwort vom 23. Mai lautete: „Mein lieber Wagner! Ich schätze mich glücklich, daß meine Fidelio-Artikel Ihnen gefallen haben. Ich hatte sie sorgfältig ausgearbeitet, aber ohne die geringste Hoffnung, dadurch irgend etwas Nützliches zu tun. Ich glaube kaum mehr an eine Erziehung des Publikums von seiten der Kritik; oder ich halte vielmehr eine sehr lange Zeit für erforderlich, bis die Kritik Früchte tragen kann.

Ich weiß nicht, ob Sie noch Illusionen huldigen, was mich anbetrifft, so sehe ich seit vielen Jahren die Dinge nur so wie sie sind ... Sie sind noch voll Glut, bereit zum Kampf, ich bin nur noch bereit zu Schlaf und Tod. Und doch bereitet es mir noch eine kleine Freude, wenn auf meinen Sehnsuchtsschrei nach der Schönheit eine ferne Stimme mir antwortet und mich durch den Lärm des Alltags einen zustimmenden Freudengruß hören läßt. Dank daher für Ihren Brief, er hat mir wohlgetan. Ich vermutete Sie noch in Belgien. Seit wir uns zuletzt sahen, war ich viel krank, traurig und von tausenderlei gequält ... Warum nennen Sie mich, wenn Sie mir schreiben, ‚Teurer Meister', wie es unter zeremoniellen Leuten üblich, aber nicht unter uns. — Es war also gestern Ihr Geburtstag? Ihr Deutschen achtet aufmerksam auf diese Tage, die einen willkommenen Anlaß bieten, Familiengefühl, wenn man eine hat, oder freundschaftliche Beziehungen, wenn man Freunde hat, darzutun. — Nun wohl, sehen Sie, was ich für einer bin; ich habe eine Familie, ich besitze prächtige Freunde, aber ich könnte dreißig Geburtstage im Jahr feiern, und niemand würde sich einfallen lassen, einen einzigen zu feiern, so genau weiß man, wie unangenehm mir derartiges ist ... lachen Sie nicht darüber, ich bin so krank. Leben Sie wohl! Mut! Und sagen Sie nicht mehr ‚Teurer Meister', das kränkt mich. In Freundschaft Ihr sehr ergebener Hector Berlioz."

Wenige Tage später trafen sich die beiden feindlichen Brüder noch einmal im Hause der Viardot, wo Wagner für seine Gönnerin Frau Kalergis, die ihm das

Defizit seiner Konzerte gedeckt hatte, eine Audition des II. Aktes „Tristan" veranstaltete. Auf besonderen Wunsch der mit ihm intim verkehrenden Sängerin war als einziger Zuhörer auch Berlioz eingeladen. Doch er verhielt sich sehr zurückhaltend und äußerte sich einzig anerkennend über die „chaleur" von Wagners Vortrag. Eine Annäherung der beiden Meister lag nicht mehr im Bereich der Möglichkeit, das Schicksal hatte sie in dem Ringkampf um Annahme ihrer Werke an der Oper zu erbitterten Rivalen gestempelt, und der vom Leben zerbrochene, von einem kleinlichen, despotischen Weib geknechtete Berlioz war nicht mehr imstande, das Künstlerische vom Selbstsüchtig-Persönlichen zu trennen. Er sah in Wagner und seinen Werken nicht mehr den immerhin zu achtenden, ehrlich ringenden Künstler, sondern nur noch neiderfüllt den gefährlichen, bevorzugten Nebenbuhler, den es um jeden Preis zu Fall zu bringen galt. Der kaiserliche Befehl zur Aufführung des „Tannhäuser" und damit der Sieg Wagners, des deutschen Meisters, über den seit Jahren um Annahme seiner „Trojaner" an der Nationalbühne kämpfenden Franzosen machte den Bruch zu einem unheilbaren, die Feindschaft zu einer unverhüllt aufflammenden. Mit wachsender Eifersucht verfolgt Berlioz den Fortgang der Tannhäuserproben, in seinen Briefen kommt in erschreckender Nacktheit die ganze neiderfüllte Wut zum Durchbruch: „Wagner macht die Sängerinnen, Sänger, das Orchester und die Chöre der Oper zu Ziegen", meldet er seinem Sohn. „Die letzte Probe war abscheulich. Liszt wird eintreffen, um die Schule

der Katzenmusik zu stützen! Ich bin von Narren jeglicher Art umgeben. Es gibt Augenblicke, wo der Zorn mich zu ersticken droht." Und wenige Tage vor der Première heißt es: „Wagner ist offenbar verrückt. Er wird an Gehirnerweichung sterben. Tannhäuser, eine dreiaktige Oper, verursacht bis heute 160 000 Mark Unkosten!"

Mit wahrer Wollust genoß Berlioz schließlich die Katastrophe des 14. März 1861, an dem „Tannhäuser" den Machenschaften des Jockeyklubs zum Opfer fiel und unter ungeheurem Lärmen und Pfeifen niedergeschrien wurde, so daß Wagner sein Werk nach der dritten Aufführung zurückzog.

„Gott im Himmel! war das eine Aufführung!" berichtet Berlioz. „Welche Ausbrüche von Gelächter! Die Pariser haben sich gestern in einem ganz neuen Licht gezeigt, sie haben über den schlechten musikalischen Stil gelacht, gelacht über die Kinderstreiche einer possenhaften Orchestration, gelacht über die Naivität eines Oboisten; kurz, sie haben endlich begriffen, daß es auch in der Musik einen Stil gibt. Die schrecklichsten Stellen hat man gründlich ausgepfiffen." Und wenige Tage später meldet er seinem Sohn: „Die zweite Aufführung war noch schlimmer als die erste. Man lachte nicht mehr soviel, man war wütend; gepfiffen wurde in ohrenzerreißender Weise trotz der Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin. Den Kaiser amüsierte es. Beim Herausgehen sprachen die Leute ganz laut über den unglücklichen Wagner; er sei ein Lump, ein Unverschämter, ein Idiot. Wenn es so fortgeht, läßt man die Vorstellung gar nicht zu Ende kommen, und

damit ist dann alles gesagt. Die Presse ist einstimmig in ihrem Vernichtungsurteil. Ich bin grausam gerächt!" Berlioz selbst schrieb keine Kritik, er überließ den Bericht über den „Tannhäuser" seinem Freunde und Kollegen d'Ortigue. Sehr mutig war das nun gerade nicht, aber diplomatisch. Doch Hector sollte alle Diplomatie nichts nützen, und sein Frohlocken über seine „Rache" war verfrüht. Wenn er gehofft hatte, daß der Fall des „Tannhäuser" den „Trojanern" den Weg zur Opéra eröffnen werde, so hatte er sich stark verrechnet. Nach diesem Fiasko gelüstete es den Intendanten gewiß nicht nach einem zweiten, mit dem bei den „Trojanern" immerhin gerechnet werden mußte.

Berlioz hatte also durch sein „vorsichtiges" Verhalten im Falle Wagner nichts gewonnen. Im Gegenteil! Durch seine Absage an die Zukunftsmusik hatte er sich die Wagnerianer, die den Stamm seiner Anhänger in Deutschland bildeten, zu Feinden gemacht, ohne dadurch den heiß ersehnten Pariser Erfolg erzwingen zu können. Nun stand er noch einsamer als früher! Die Lebensbahnen der beiden Gegner kreuzten sich künftig nicht mehr. Mit Abscheu und ohne Verständnis verfolgte Berlioz aus der Ferne das sieghafte Aufleuchten des Wagnerschen Genius, dessen „Wahnsinn", wie er schon lange vorausgesagt, „sich immer schärfer ausprägte". Ohne Fühlung mit dem Musikleben der neuen Zeit, von ihr fast unbeachtet, wandelte der im Kampfe mit dem Leben Zerbrochene einsam, als letzter Überlebender einer wildbewegten, phantastischen Zeit wie ein Phantom durch eine ihm fremdgewordene Welt.

Die Unzertrennlichen

(Liszt/Wagner)

So verständlich und begründet auch Wagners Künstlersehnsucht aus den kleinlichen heimischen Verhältnissen nach der Weltstadt Paris war, ebenso unvermeidlich mußte sein persönlicher Mißerfolg in der ihm völlig fremden Atmosphäre sein. Dieser kleine sächsische Beamtensohn, dem zeitlebens das Fehlen einer guten Kinderstube anzumerken war, war auf dem Parkett der großen Welt vollkommen unbewandert, hatte sich bisher nur auf kleinen Schmierentheatern herumgedrückt und stand den Anforderungen, Vorbedingungen und Intriguen des Pariser Kunstbetriebes völlig hilflos gegenüber. In den Salons war er von vornherein gesellschaftlich unmöglich, und seine Versuche, hier Fuß zu fassen, konnten nur mit schmerzlichen, verbitternd wirkenden Enttäuschungen enden, und zum künstlerischen Wettbewerb fehlte ihm so gut wie alles. Weder verfügte er damals über genügend Originalität, um wie Berlioz durch neuartige Sensationen aufzufallen, noch über einflußreiche Protektionen, noch — und das war das Schlimmste — über genügend Geld! Ideale aber und ehrliches Kunststreben — seine einzige Habe! — standen damals gerade in Paris sehr niedrig im Wert. Und wie der Nüchterne im Kreise froher Zecher nicht mithalten kann und bald eine recht unglückliche Figur abgibt, so erkannte Wagner in dieser buntschillernden, innerlich wurmstichigen Welt des Ruhmes und käuflichen Erfolges bald nur die innere Hohlheit und Nichtigkeit, und des bitter

Getäuschten, wehrlos und unbeachtet beiseite Stehenden bemächtigte sich eine neiderfüllte Bitterkeit und ohnmächtiger Haß gegen seine Peiniger. Anstatt, wie er in kühnen Hoffnungen geträumt, selbst eine erste Rolle in dieser Kunstarena zu spielen, mußte er durch unwürdige Schreib- und Lohnarbeiten mühselig und kärglich sein Leben fristen.

Da erscheint plötzlich, im April 1840, eine neue Koryphäe in Paris, dessen Gestirn ganz Europa mit seinem Glanze erfüllt und dessen Ruf als Virtuose wie als Mensch gleich märchenhaft ist. Franz Liszt kehrte auf seinem Siegeszug für wenige Tage an die Geburtsstätte seines Ruhmes zurück. Von ihm erhofft sich, eigentlich ganz grundlos, Wagner mit Bestimmtheit Errettung aus seiner traurigen Lage. Durch seinen Brotherrn, den Verleger Schlesinger, flüchtig dem gefeierten Klavierheros vorgestellt, macht ihm Wagner im Hotel seine Aufwartung und erwartet geradezu ein Wunder von der Fürsprache des Allmächtigen. Auch diese überspannte Hoffnung legt wieder Zeugnis ab von der Weltfremdheit des jungen Idealisten. Was konnte dieser arme unbekannte Schlucker im Leben des gefeierten, umschwärmten, von Bittstellern überlaufenen Virtuosen bedeuten? Nachdem er einige Zeit antichambriert, wird er schließlich mit einigen anderen Besuchern gemeinsam empfangen; schüchtern, nicht fähig, der französischen Konversation zu folgen, steht er beiseite, bis schließlich Liszt in der verbindlich-gönnerhaften Art des vollendeten Weltmannes die Frage an ihn richtet, „womit er ihm dienen könne?“ Wagners ungelenker Versuch, ein künstlerisches Gespräch anzuknüpfen, be-

steht in der etwas merkwürdigen Gegenfrage, ob Liszt neben dem Schubertschen Erlkönig auch den von Löwe kenne? Mit deren Verneinung und Liszts Bitte um Angabe seiner Wohnung, damit er ihm zu seiner Matinee eine Karte senden könne, ist der große Augenblick, von dem Wagner sich so ganz andere Erwartungen gemacht hatte, vorüber. Tief beschämt und unsagbar enttäuscht, kehrt er mit dem instinktiven Haß des Darbenden gegen die Sonnenkinder des Lebens zu seiner ärmlichen Zwangsarbeit zurück.

Als Liszt ein Jahr später wiederum in Paris weilt, macht Wagner, gestützt auf eine Empfehlung Laubes, nochmals den Versuch, sich ihm zu nähern. Doch als auch diesmal der Erfolg kein günstiger ist, da entlädt sich seine ganze Wut und der in ihm gegen den vom Leben und der Welt verhätschelten Götterliebling aufgespeicherte Neid und Haß in einem feindseligen, beinahe verletzenden Berichte an die „Dresdener Abendzeitung".

„Bankiers! — Ein wichtiges Kapitel, — und da es mir gerade so in den Wurf kommt, kann ich nicht umhin, ihm im Vorbeigehen eine ehrfurchtsvolle Aufmerksamkeit zu widmen. Also: —

Liszt hat letzthin ein Konzert gegeben. Er allein spielte darin, — niemand spielte oder sang sonst; das Billett kostete 20 Franks; er hatte keine Kosten, nahm 10000 Franks ein und gibt nächstens ein zweites Konzert. Welche Sicherheit! Welche Unfehlbarkeit! — ich meine in der Spekulation; denn sein Spiel ist so sicher und so unfehlbar, daß es gar nicht mehr der Mühe verlohnt, darüber zu

sprechen. Die schwarzen Ritter fingen an, — ich meine die Ouvertüre zu ‚Wilhelm Tell' von Schiller, für das Klavier gesetzt von Rossini und gespielt von Liszt; darauf folgten viele wunderbare andere Dinge. Leider aber verstehe ich von allen diesen Dingen nichts und kann Ihnen deshalb nur einen Dilettantenbericht geben. Doch halt! auch dessen werden Sie mich überheben; auch Sie in Dresden haben ja vor nicht langer Zeit den Wundermann gehört. Somit brauche ich Ihnen nicht zu sagen, wer und was er ist, — und das ist mir sehr lieb, denn ich wüßte es auch wahrlich nicht zu tun. Ich bekam an diesem Tage so heftige Kopfschmerzen, so peinigende Nervenzuckungen, daß ich früh nach Hause gehen und mich in das Bett legen mußte."

Auch in dem nächstfolgenden Bericht über das von Liszt und Berlioz gemeinsam veranstaltete Konzert für das Beethovendenkmal in Bonn kommt diese Gereiztheit Wagners noch einmal zum Durchbruch: „Liszt und Berlioz sind Brüder und Freunde, beide kennen und verehren Beethoven, und beide wissen, daß sie nichts Besseres tun können, als für Beethovens Denkmal ein Konzert zu geben. Doch ist einiger Unterschied unter ihnen zu machen, vor allem der, daß Liszt Geld gewinnt, ohne Kosten zu haben, während Berlioz Kosten hat und nichts gewinnt. Nachdem diesmal Liszt seine Kassenangelegenheiten in zwei goldreichen Konzerten geordnet hatte, dachte er aber ausschließlich nur noch an seine gloire; er spielte für arme mathematische Genies und für das Denkmal Beethovens. Ach wie gern gäben so Viele Konzerte für Beethoven! Liszt konnte es tun und

einen Beweis für die Paradoxe liefern, daß es herrlich ist, ein berühmter Mann zu sein. Was aber würde und könnte Liszt nicht sein, wenn er kein berühmter Mann wäre, oder vielmehr, wenn die Leute ihn nicht berühmt gemacht hätten! Er könnte und würde ein freier Künstler, ein kleiner Gott sein, statt daß er jetzt der Sklave des abgeschmacktesten Publikums, des Publikums der Virtuosen ist. Dieses Publikum verlangt von ihm um jeden Preis Wunder und närrisches Zeug; er gibt ihm, was sie wollen, läßt sich auf den Händen tragen und — spielt im Konzert für Beethovens Denkmal eine Phantasie über ‚Robert den Teufel'! Dies geschah aber mit Ingrimm. Das Programm bestand nur aus Beethovenschen Kompositionen; nichtsdestoweniger verlangte das hinreißende Publikum mit Donnerstimme Liszts vortrefflichstes Kunststück, jene Phantasie, zu hören. Es stand dem genialen Manne gut, als er mit den in ärgerlicher Hast hingeworfenen Worten: ‚Je suis le serviteur du public; cela va sans dire!' sich an den Flügel setzte und mit zerknirschender Festigkeit das beliebte Stückchen spielte. So rächt sich jede Schuld auf Erden! Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Phantasie über den Teufel vortragen müssen! Vielleicht wird es dann aber das letztemal sein!"

Liszt erhält von diesen Vorgängen erst zwei Jahre später Kenntnis, als er bei einem Hofkonzert in Berlin (am 12. Februar 1843) mit der Dresdener Primadonna Schroeder-Devrient zusammentrifft. Inzwischen hatte der Erfolg des „Rienzi" in Dres-

den Wagner aus seiner Pariser Notlage befreit und ihm die Hofkapellmeisterstelle in der Elbestadt eingetragen. Hier war er in enge Beziehungen zur Schroeder-Devrient getreten und hatte diese jetzt nach Berlin begleitet. Sie kannte von Wagner die Geschichte seiner Pariser Begegnung mit Liszt, und als dieser sie nun, die Zusammenhänge natürlich nicht ahnend, nach der neuen Oper „Rienzi", von dessen Erfolg er vernommen, fragt, da setzt sie Liszt in große Verlegenheit, indem sie ihm schadenfroh vorwirft, daß dessen Komponist derselbe arme Musiker sei, den er in Paris „so hochmütig abgewiesen".

„Als wir in ihrem Zimmer eben diesen Punkt verhandelten, wurden wir plötzlich im Nebenzimmer durch die berühmte Passage des Basses in der Rachearie der Donna Anna, in Oktaven rapid auf dem Klavier ausgeführt, unterbrochen. — ‚Da ist er ja selbst', rief sie. Liszt trat herein, um die Sängerin zur Konzertprobe abzuholen. Zu meiner großen Pein stellte sie mich mit boshafter Freude als den Komponisten des ‚Rienzi' vor, den er ja nun kennenzulernen wünsche, nachdem er ihm zuvor in seinem herrlichen Paris die Tür gewiesen habe. Meine ernstlichsten Beteuerungen, daß meine Gönnerin — jedenfalls nur zum Scherz — eine ihr von mir gemachte Mitteilung absichtlich entstelle, beruhigten Liszt augenscheinlich über mich. Er bekannte allerdings, daß er sich meines Besuches in Paris nicht erinnere, daß es ihn demungeachtet schmerzlich berührt und erschreckt habe, zu erfahren, daß irgend jemand über eine so üble Behandlung seinerseits in Wahrheit sich zu beklagen haben sollte. Der über-

aus herzliche Ton der einfachen Sprache, in welcher Liszt über dieses Mißverhältnis sich gegen mich äußerte, machten einen ungemein wohltuenden und gewinnenden Eindruck auf mich. Nachdem er sich an mich noch mit der herzlichen Versicherung gewandt, daß er es sich angelegen sein lassen werde, den ‚Rienzi' zu hören und jedenfalls mir eine bessere Meinung über sich zu verschaffen, als sein Unstern bis jetzt ihm es ermöglicht habe, schieden wir für diesmal."

Bei seinem nächsten Aufenthalt in Dresden erwirkte sich Liszt durch besondere Fürsprache bei der Intendanz eine Vorstellung von Wagners Oper (29. Februar 1844) und drückte dem Schöpfer, als er ihn in Tichatschecks Garderobe traf, begeisterte Anerkennung aus. „Brachte es auch der eigentümliche Lebenszug, in welchem sich Liszt damals befand und der ihn in steter Umgebung zerstreuender und aufregender Elemente hielt, mit sich, daß es bei dieser Gelegenheit noch zu keiner ergiebigeren Annäherung zwischen uns kam, so erhielt ich doch von nun an stets sich mehrende Zeugnisse für den nachhaltigen Ernst des Eindruckes, welchen ich auf ihn gemacht hatte, sowie der energischsten Teilnahme, mit welcher er diesen festhielt, da bald aus dieser, bald aus jener Weltgegend, wohin seine fortdauernden Triumphzüge ihn führten, meist den höheren Kreisen angehörige Menschen mir zukamen, welche den ‚Rienzi' in Dresden zu hören verlangten, da sie durch Mitteilungen Liszts hierüber, auch wohl durch sein Vorspiel einzelner Stücke daraus, in dem Sinne auf mein Werk hingewiesen worden waren, daß sie etwas unerhört Bedeutendes sich davon erwarteten."

Durch die zahlreichen Beweise von Liszts Interesse für ihn ermutigt, übersendet ihm Wagner schließlich im März 1846 die Partituren des „Rienzi" und „Tannhäuser" und bittet um seine Protektion der Werke, namentlich des „Rienzi", in Wien, wo Liszt gerade weilt. Doch erst das Jahr 1848 bringt die beiden Männer einander wirklich näher. Auf der Durchreise weilt Liszt einige Tage in Dresden und sucht hier Wagner auf, der gerade seine „Lohengrin"-Partitur beendet. In Liszts Hotelzimmer (Hotel de Saxe, Zimmer 17) macht ihn Wagner mit seiner neuesten Schöpfung bekannt, und diese Stunde weiht den Freundesbund dieser beiden Genien. Noch nach vielen Jahren gedenkt Liszt in Dresden dieses heiligen Augenblicks: „in dieser Stube, wo wir uns zuerst nähertraten, als mir Dein Genius aufleuchtete". Ein gemeinschaftlich bei Robert Schumann verbrachter Abend endet mit einem heftigen Streit zwischen Liszt und Schumann wegen Meyerbeer, „bei welcher Gelegenheit wir gegenüber dem Wirt, welcher sich für längere Zeit wütend in seine Schlafkammer zurückzog, in eine sonderbare, in der Unterhaltung auf dem Heimwege uns aber sehr belustigende Verlegenheit geraten waren. Ich habe selten Liszt so ausgelassen aufgeräumt gesehen, als in dieser Nacht, wo er mich und den Konzertmeister Schubert, bei empfindlicher Kälte nur im ordinären Frack gekleidet, abwechselnd von Einem zum Andren nachhause begleitete." Liszts überschäumende Lustigkeit hatte diesmal noch einen ganz besonderen Ursprung. Er befand sich damals gewissermaßen auf Freiersfüßen und eilte der Frau entgegen, die um seinetwillen

Mann und Heimat verlassen und sich mit ihm unter dem Schutze des Liszt freundschaftlich gesinnten Hofes im kleinen Weimar dauernd niederlassen wollte. Die Begegnung mit dieser ihn durch ihre ungewöhnlichen geistigen Fähigkeiten faszinierenden Frau, der Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, hatte in Liszt den schon lange schlummernden Entschluß, dem ihn auf die Dauer anwidernden hohlen Virtuosengetriebe zu entsagen und sich, des ewigen Herumziehens müde, zu ernstem künstlerischen Schaffen an einem stillen Ort dauernd niederzulassen, zur Tat werden lassen. Jäh brach er seinen beispiellosen Siegeszug durch Europa ab und erkor sich das idyllische Residenzstädtchen Weimar zum Ruhesitz. Der Virtuose verschwindet, und statt seiner tritt ein Vorkämpfer neuer fortschrittlicher Werke und schließlich ein stark befehdeter Eigentöner auf den Plan. Liszts Heim, die Weimarer Altenburg, wird bald das Zentrum aller modernen musikalischen Bestrebungen, und Weimar erlebt nach der literarischen Goethe-Schillerschen eine zweite Blüteperiode, die unter dem Liszt-Wagnerschen Banner steht und zu den höchsten Erwartungen berechtigt.

Nachdem Liszt die bescheidenen Mittel, die ihm an der Weimarer Oper zur Verfügung standen, für größere Aufgaben herangebildet und an den Monumentalwerken der Klassiker geschult, geht er daran, der zeitgenössischen Kunst den ihr seiner Ansicht nach in jedem würdigen Institut gebührenden Platz einzuräumen. „Weit davon entfernt", sagt er, „für die Lebenden und Herrschenden die Apotheose zu verlangen, fordern wir für sie nur ein, ihrem Ver-

dienst gemäßes ungeschmälertes Bürgertum auf dem Gebiete der Kunst — ein Bürgerrecht ohne unaufhörliche Verbannungsdekrete, ohne ewige Anathema, welche sie als geheime und offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Worte als schuldig an dem Verfalle der Kunst der Volkssache überweisen, bloß darum, weil sie es anders machen als die früheren Meister und auf anderen Wegen nach Idealen strebend, auch Meister werden." Und da er der Meinung ist, daß ein deutsches Hoftheater, und zumal das klassische Weimar, zunächst die deutsche Kunst zu pflegen habe und erst, wenn es dieser Ehrenpflicht genügt habe, auch dem Auslande gerecht werden dürfe, wendet sich sein Blick auf der Suche nach einem neuen Werke zunächst der deutschen Musik zu. Da erscheint unerwartet Ende August 1848 Richard Wagner bei ihm in Weimar, um in großer pekuniärer Bedrängnis Liszts Rat anzugehen. Kann er auch leider infolge seiner geänderten Lebensweise, die ihn nicht mehr, wie seine Virtuosentage, willkürlich und stets hilfsbereit über jeden Betrag verfügen läßt, dem Freund nicht mit den gewünschten 5000 Talern dienen, so kann er doch durch Förderung seiner Werke ihm seine bedrängte Lage erleichtern. Was liegt also näher, als ein Werk Wagners als erste deutsche Festoper zum Geburtstag der Großherzogin — bisher hatte man hierzu stets ein französisches oder italienisches Werk gewählt! — in Vorschlag zu bringen? Da er den „Tannhäuser" noch nicht gehört und gerade selbst nicht gut abkommen kann, so fährt die Fürstin nach Dresden,

und ist von der dortigen Aufführung so begeistert, daß Liszt sofort die Oper für Weimar in Vorschlag bringt. Seine Wahl wird vom Hof genehmigt, und Liszt geht ohne Zögern mit Feuereifer an die Einstudierung. Er hat dabei mit einer erbitterten Opposition zu kämpfen, da dieses Abweichen von altbewahrter Tradition in Weimar zahlreiche Perrücken ins Wackeln bringt. Nach mancherlei Fährnissen geht endlich „Tannhäuser", dessen Aufführung mit den bescheidenen Weimarer Mitteln in damaliger Zeit allerhand besagen will, am 16. Februar 1848 in Szene und erringt einen durchschlagenden Erfolg. Liszts enthusiastische Berichte veranlassen Wagner, der zunächst diesem Weimarer Experiment ziemlich teilnahmslos gegenüberstand, zu einer der nächsten Wiederholungen seine Anwesenheit anzukündigen. Sein Erscheinen in Weimar sollte auch nicht lange auf sich warten lassen, allerdings fiel es anders aus als geplant war. In Dresden war die Revolution zum Ausbruch gekommen, und Wagner, der infolge seiner künstlerischen Umsturzideen bei Hof längst als Revolutionär galt, mußte flüchten. Sonntag, den 13. Mai, steht er plötzlich vor Liszt in Weimar, ohne diesen zunächst in das Bedenkliche seiner Lage einzuweihen. Auf der Altenburg gab es heftige Kunstdebatten, da bei den Freunden sein Entwurf „Jesus von Nazareth" wegen des Sujets heftigen Widerspruch fand. Auch einer „Tannhäuser"-Probe unter Liszt wohnte Wagner im Theater bei. „Ich war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was

ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimatlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst!"

Unaufschiebbare eigene Verpflichtungen zwangen Liszt, gerade jetzt auf drei Tage nach Karlsruhe zu reisen. Wagner blieb im Schutze der Altenburg zurück. Die Abwesenheit des Freundes wäre für ihn beinahe verhängnisvoll geworden. Zwei Briefe seiner Frau nämlich, die ihm mitteilen sollten, daß in Dresden der Steckbrief gegen ihn erlassen sei, und in längstens drei Tagen zur Veröffentlichung kommen müsse, und die ihm daher schleunige Flucht anrieten, kamen, da sie an Liszts Adresse gerichtet waren, nicht in seinen Besitz. Als Liszt, der dadurch erst die wahre Sachlage erfuhr, zurückkam, war die Frist bereits verstrichen und eine Flucht gefahrvoll geworden. Es galt nun, den Verfolgten irgendwo in ein sicheres Versteck zu bringen, bis man alles gut vorbereitet haben konnte. Durch Vermittlung des mit Liszt befreundeten Dr. Siebert aus Jena gelang es, bei einem von dessen Freunden, dem Ökonom Wernsdorf, für ihn auf dem Kammergute Magdala, unweit Weimar, eine vorläufige Zufluchtsstätte zu finden. Hier verblieb er vom 19. bis 24. Mai. Am Vorabend seines Geburtstages traf auch seine Frau Minna für zwei Tage dort ein, um von ihm Abschied zu nehmen. Inzwischen hatte sich Liszt aufs eifrigste bemüht, die Flucht gefahrlos zu ermöglichen. Am 24. Mai rief

Wagner ein Brief Liszts nach Jena, wo dieser selbst und sein Freund, der Jenenser Gymnasialprofessor O. L. B. Wolff, seiner harrten. Beide wetteiferten in Fürsorge um ihn. Mit dem durch Liszt aufgetriebenen Paß eines Dr. Widmann versehen, trat Wagner dann seine Reise an, die ihn über Zürich wohlbehalten nach Paris brachte. Wagners Verhalten in Dresden war von den Weimarer Freunden, namentlich von der Fürstin Wittgenstein, nicht gebilligt worden. Eine Fürsprache für Wagner beim Weimarischen Hof lehnte sie zunächst schroff ab:, ‚on ne frappe pas à des portes enfoncées.“

Noch in Zürich erhielt Wagner den von Liszt verfaßten Aufsatz über „Tannhäuser“, der zunächst im „Journal des Débats“ in französischer Sprache erschien. Liszt versuchte darin, eine künstlerische Analyse des Werkes zu geben und das Neue und Wertvolle dieser Kunstrichtung dem Verständnis der Hörer nahezubringen. Wie ihm das gelang, bezeugt Wagners begeisterte Dankesantwort: „Was hast Du da gemacht? Du hast den Leuten meine Oper beschreiben wollen und hast statt dessen selbst ein wahres Kunstwerk hervorgebracht! Gerade wie Du die Oper dirigiertest, so hast Du über sie geschrieben: neu, ganz neu aus Dir heraus! — Wie ich den Artikel aus der Hand legte, waren meine Gedanken zunächst folgende: dieser wunderbare Mensch kann nichts tun und treiben, ohne aus innerer Fülle sich selbst von sich zu geben; er kann nirgends nur reproduktiv sein, es ist ihm keine andere Tätigkeit möglich, als die rein produktive, alles drängt in ihm zur absoluten, reinen Produktion hin, und doch ist er immer noch

nicht darangegangen, seine Willenskraft zur Produktion eines großen Werkes zusammenzuspannen? Ist er bei seiner vollendeten Individualität zu wenig Egoist? Ach, lieber Freund! Meine Gedanken an Dich sind noch zu enthusiastisch; jetzt zehre ich noch zu sehr von Deiner Liebe zu mir, so daß die meinige sich nur ganz untätig in Exklamationen ergehen kann."

Liszt hatte für Wagner als einzig möglichen Zufluchtsort Paris ins Auge gefaßt. Mit den für das Jahr 1849 ungemein kühnen prophetischen Worten: „Wagner ist ein Mann von bewundernswürdigem Genie, ja ein so schädelspaltendes Genie, wie es für dieses Land paßt, eine neue und glänzende Erscheinung in der Kunst", empfahl er ihn seinem Pariser Faktotum Belloni und beauftragte diesen, seinen ganzen schwerwiegenden Einfluß für Wagner dorten einzusetzen. Durch seinen „Tannhäuser"-Aufsatz, den Berlioz für ihn im „Journal des Débats" zum Abdruck brachte, suchte er überdies selbst die Sache des Freundes in Paris ins Rollen zu bringen. Zunächst sollte der „Rienzi" dorten durchgesetzt werden, dann ein neues von Wagner besonders für Paris zu komponierendes Werk.

Doch das Pariser Leben lastet schwer auf Wagner. Er sehnt sich nach einem ruhigen, eigenen Heim, wo er, mit seiner Frau vereint, ungestört seine neue Oper, für die er einen Text, „Wieland der Schmied", skizziert hatte, komponieren kann. „O liebster Freund! Dir ist ja an meinem Besten, an meiner Seele gelegen: an meiner Kunst! mache mich wieder heil für meine Kunst . . . Worin ich mich Dir nicht fügen kann, dafür will ich Dich gewinnen; das verspreche

ich Dir, so daß wir Hand in Hand gehen und uns nimmer zu trennen nötig haben. Ich will Dir gehorchen — aber gib mir meine Frau — mache, daß sie heiter und mit einiger Zuversicht bald — schnell zu mir komme — ach! und das heißt leider in der Sprache des süßen neunzehnten Jahrhunderts — schicke ihr soviel Geld, als Dir nur irgend erschwinglich ist!" Liszt ermöglicht die Wiedervereinigung der beiden Gatten und ihre Niederlassung in Zürich. Obwohl Wagner sich von Liszts Pariser Plänen nichts verspricht, folgt er doch aus Dankbarkeit gegen den Freund seinen Anweisungen und begibt sich im Januar 1850 nach Paris zurück. „Mein Aufenthalt gehört nun zu dem Allerniederträchtigsten, was je auf mich eingewirkt hat. Alles, was ich wußte und im voraus sah, traf buchstäblich ein. Mein Entwurf zu einer Operndichtung erschien mit vollem Recht jedem lächerlich, der an die französische Sprache und die Pariser Oper dachte. Der Zustand dieser Oper selbst und alle damit zusammenhängenden Eindrücke stellten mich mir selbst als wahnsinnig vor." Nach harten inneren Kämpfen teilt er schließlich Liszt mit, daß er den Pariser Plan endgültig aufgebe, möge sich die Zukunft auch so düster gestalten, wie sie wolle. Wehmütig gedenkt er seiner früheren Werke, die nun zu leerem Scheindasein verurteilt sind. Vor allem sein „Lohengrin" jammert ihn, der nun, schon seit Jahren fertig, vergebens darauf wartet, aus dem toten Papier zu klingendem Leben geweckt zu werden. Sein Hoffnungsstrahl richtet sich auch jetzt wieder gen Weimar. „Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen.

Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz. Führe meinen ‚Lohengrin' auf! Du bist der einzige, an den ich diese Bitte richten würde: niemand als Dir vertraue ich die Kreation dieser Oper an, aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe ... Führe den ‚Lohengrin' auf und laß sein Insleben-treten Dein Werk sein."

Sogleich geht Liszt, der stets Hilfsbereite, ans Werk, und schon acht Wochen später, am 28. August 1850, erklingt „Lohengrin" an der Weimarer Bühne. Wagner hatte natürlich, soweit dies aus der Ferne möglich, an den Proben regsten Anteil genommen, namentlich, durch üble Erfahrungen der dortigen „Tannhäuser"-Aufführung gewarnt, ausführliche szenische und Regieangaben eingesandt. Der Aufführung selbst kann er leider nicht beiwohnen, da es Liszt unmöglich gewesen, ihm das erbetene „freie Geleit" durch den Weimarer Hof auszuwirken. Der Erfolg ist kein so durchschlagender, wie früher der des „Tannhäuser". Die Zuschauer stehen dem neuen Stil zu fremd gegenüber und werden erst ganz allmählich bei mehrmaligem Hören warm. Liszt dagegen ist begeistert: „Mit dem ‚Lohengrin' nimmt die alte Opernwelt ein Ende; der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht!" Wie einst dem „Tannhäuser", so gibt er auch diesem Werke in einem langen Aufsatz einen Geleitbrief mit auf den Weg, der ihm das Verständnis des Publikums erschließen soll. Doch die künstlerische Großtat der Weimarer „Lohengrin"-Aufführung, mit den immerhin geringfügigen Mitteln dieser Bühne erstaunlich und nur dem mutigen Steuermann zu danken, hat noch eine

andere sehr bedeutungsvolle Folge. Sie flößt dem Schöpfer des Werkes neuen Mut ein, lockt ihn zu neuen Taten. „Sieh', soweit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!" Dieser Zuruf veranlaßt ihn, seine alte Dichtung „Siegfrieds Tod" für Liszt und diejenigen seiner Freunde, die er unter dem Begriffe Weimar zusammenfassen darf, wieder in Angriff zu nehmen. Seinen schon szenenmäßig skizzierten Pariser Entwurf: „Wieland der Schmied" schickt er der Fürstin Wittgenstein, um ihn Liszt als Eigentum zu überlassen, falls er ihn zu einem Werke begeistern könne. „Nun aber rufe ich Dir zu: zeige uns vollends den ganzen Löwen — d. h. schreibe oder vollende bald eine Oper!" Liszt lehnt diesen Vorschlag ab. „So groß die Lockung auch für mich ist, an Deinem Wieland zu schmieden, so kann ich doch nicht umhin, meinen Entschluß, nie und nimmer eine deutsche Oper zu komponieren, festzuhalten. Es ist für mich viel zweckmäßiger und bequemer, mein erstes dramatisches Werk auf der italienischen Bühne zu riskieren und, im Falle es mir nicht mißlingt, bei den Welschen zu verbleiben. Germanien ist Dein Eigentum — und Du sein Ruhm."

Liszt hatte beim Weimarer Hofe ausgewirkt, daß Wagner gewissermaßen die Komposition seines neuen Werkes in Auftrag gegeben wurde. Er sollte es bis 1. Juli 1852 vollenden und dafür vorschußweise 500 Taler erhalten, um während der Arbeit der materiellen Sorgen enthoben zu sein. Trotzdem zögert er mit der Ausführung. Denn es kommt ihm immer deutlicher zum Bewußtsein, daß er sich

mit diesem Werke noch weiter von dem herkömmlichen Opernbegriff entfernen müsse und daß weder die Darsteller, noch die Aufnahmefähigkeit des Publikums dafür reif seien. Da zeigt sich ein Ausweg: ein einleitendes, bei weitem leichter verständliches Drama, „Der junge Siegfried", soll das Verständnis für „Siegfrieds Tod" vorbereiten. Die begeisterte Zustimmung Liszts bewirkt, daß die Dichtung in der fabelhaft kurzen Zeit von drei Wochen vollendet ist. Trotzdem kann er sich nicht entschließen, sie dem Freund vorzulegen. Er lädt ihn vielmehr stürmisch ein, ihn in der Schweiz zu besuchen, um ihn mündlich mit seinem Gedicht bekanntmachen zu können. Wagner leidet schmerzlich unter der ständigen Trennung von dem Freunde, dem Einzigen, der zum Lenker seines Schicksals gesetzt ist. Seine Beteuerungen nehmen zeitweise den Charakter leidenschaftlichster Liebeserklärungen an: „Wenn ich Dir mein Liebesverhältnis zu Dir beschreiben könnte! Da gibt es keine Marter, aber auch keine Wonne, die in dieser Liebe nicht bebte! Heute quält mich die Eifersucht, Furcht vor dem mir Fremdartigen in Deiner besonderen Natur; da empfinde ich Angst, Sorge — ja Zweifel — und dann wieder lodert es wie ein Waldbrand in mir auf, und alles verzehrt sich in diesem Brande, daß es ein Feuer gibt, das nur der Strom der wonnigsten Tränen endlich zu löschen vermag. — Du bist ein wunderbarer Mensch, und wunderbar ist unsere Liebe! Ohne uns zu lieben hätten wir uns nur furchtbar hassen können." Doch Liszt ist durch eine schwere Erkrankung der Fürstin in der Ferne zurückgehalten.

Inzwischen reift in Wagner die Gewißheit, daß er, um ein allgemeinverständliches geschlossenes Ganzes zu bieten, seinen „Siegfried"-Plan nochmals erweitern und den ganzen Nibelungenmythos, wie er ihn bereits in Dresden skizziert hatte, dramatisch gestalten müsse. Damit ist aber an eine Aufführung des Werkes in Weimar vorerst nicht zu denken, das ginge, trotz Liszts Genialität, weit über dessen Möglichkeiten hinaus. Wagner löst daher den eingegangenen Vertrag und weiht Liszt nicht ohne Bangen in seinen gewaltigen Plan ein. Jeder andere hätte damals ein solches Unterfangen, das gar keine Aussicht des Gelingens bot, für phantastisch oder unsinnig erklärt. Liszt Kongenialität erkennt dagegen sofort das große Ziel. „Du bist auf Deinem außerordentlichen Wege zu einem außerordentlich großen Ziele gelangt. Die Aufgabe, das Nibelungenepos zu einer dramatischen Trilogie zu formen und zu komponieren, ist Deiner würdig, und ich hege nicht den mindesten Zweifel über das monumentale Gelingen Deines Werkes." Dieses sofortige Erfassen seiner Intentionen und dieser feste Glaube an seine Künstlerkraft versetzen Wagner in hellstes Entzücken: „Jedem, der mir nur irgend nahesteht, zeigte ich Deinen Brief und sagte ihnen: Seht, solch einen Freund habe ich!"

Diesen Sommer sollte auch endlich der so lange von Wagner herbeigesehnte Besuch Liszts in Zürich zustandekommen. Am 2. Juli (1853) trifft er ein. Wagner erwartet ihn am Postwagen und geleitet ihn feierlich zu seiner Wohnung am Zeltweg. Liszt beschreibt der Fürstin andern Tags seine Ankunft:

„Wagner hat zuweilen etwas wie die Schreie eines jungen Adlers in der Stimme. Als er mich wiedersah, da weinte, lachte und tobte er vor Freude mindestens eine Viertelstunde lang. Er wohnt sehr hübsch und ist schön eingerichtet, unter anderem ist da ein Kanapee oder vielmehr eine Chaiselongue und ein kleiner Fauteuil in grünem Samt. Die Klavierauszüge von Rienzi, Tannhäuser und Lohengrin hat er prächtig in rot einbinden lassen. Er hält darauf, sich einen gewissen Anschein von Luxus zu wahren, übrigens in sehr bescheidenem Maßstabe. Er sieht sehr gut aus, ist jedoch bedeutend magerer als vor vier Jahren. Seine Züge, insbesondere seine Nase und sein Mund haben feine Linien und einen sehr auffälligen scharfen Ausdruck angenommen. Seine Kleidung ist recht elegant. Er trägt einen schwach rosanen Hut und hat keineswegs demokratische Allüren. Er hat mir mehr als zwanzigmal versichert, daß er seit seinem hiesigen Aufenthalt vollständig mit der Partei der Flüchtlinge gebrochen hat, ja er hat sich sogar in den oberen Kreisen der Bürgerschaft und des Adels des Kantons zum gern Gesehenen und stets Willkommenen gemacht. Seine Beziehungen zu den Musikern sind die eines großen Generals. Seine Anforderungen an die Künstler sind von einer unbarmherzigen Strenge. Was mich anlangt, so liebt er mich von ganzer Seele und sagt unaufhörlich: ‚Sieh, was Du aus mir gemacht hast!‘ — wenn von Dingen die Rede ist, die seinen Ruhm und seine Popularität betreffen, — zwanzigmal am Tag ist er mir um den Hals gefallen — dann wälzt er sich auf dem Boden herum, liebkost seinen Hund

Peps und sagt ihm immerzu Dummheiten — indem er fortgesetzt auf die Juden schimpft, was bei ihm ein sehr ausgedehnter Allgemeinbegriff ist. Mit einem Wort: eine große und überwältigende Natur, etwas wie ein Vesuv, der, wenn er sein Feuerwerk spielen läßt, Flammengarben und zugleich Rosen und Fliedersträuße ausstreut." Später fährt er fort: „Man sagt mir, daß seine Art vorzulesen faszíniert, und daß man sich davon keine Vorstellung machen kann. Von oben auf die Leute herabzusehen, ist seine Gewohnheit, selbst gegen solche, die ihm eifrige Unterwürfigkeit zeigen. Er hat entschieden die Art und Weise eines Herrschers, und er nimmt auf niemanden Rücksicht, oder wenigstens nur sehr wenig verborgen. Bei mir jedoch macht er eine vollständige Ausnahme. Gestern noch sagte er mir: ‚Ganz Deutschland ist für mich in Deiner Person vereinigt', und er läßt keine Gelegenheit vorübergehen, seinen Freunden oder Bekannten dies fühlbar zu machen."

Leider war Liszts Aufenthalt nur auf acht Tage bemessen, und diese gingen vorüber wie im Fluge, da sie so angefüllt waren mit Anregungen aller Art. Auch mit Wagners Züricher Freunden knüpften sich bald engere Bande, namentlich mit Georg Herwegh, dem „Grütlibruder", wie er später genannt wird, da er auf einem gelegentlichen Ausfluge an den Vierwaldstätter See auf dem Grütli in die Bruderschaft der beiden aufgenommen worden war. Eines Abends las Wagner bei Herwegh aus seinen „Nibelungen" vor. Liszt sprach sich dabei gegen die Länge der Schlußszene der „Walküre" zwischen Wotan und Brünnhilde aus. Sein ritterlicher Sinn empörte sich gegen dieses

„Zankduett". Er bat Wagner, „im Namen des guten Geschmacks und der Poesie" daran zu kürzen. Wagner jedoch meinte, es werde sich bei der Komposition sofort zeigen, ob die Szene wirklich zu lang geworden sei, ihr wolle er die Entscheidung darüber überlassen. Die Szene blieb dann später unverändert und erregte Liszts höchste Bewunderung. — Noch ein anderes Projekt wurde damals eifrig erwogen. Die drei Freunde wollten eine Propagandazeitschrift für die Wagnersche Kunstrichtung ins Leben rufen, deren Leitung in Herweghs Hände gelegt werden sollte. Leider ist nach Liszts Abreise der Plan nicht zur Ausführung gekommen. Über die Erlebnisse dieser Festwoche berichtet Wagner an Otto Wesendonk: „Eine wilde, aufgeregte — und doch mächtig schöne Woche habe ich soeben mit Liszt verlebt. Ein wahrer Sturm von Mitteilungen raste zwischen uns: meine Freude über den unsäglich liebenswürdigen Menschen war um so größer, als ich ihn sehr kräftig, ausdauernd und viel besser in seiner Gesundheit fand, als ich mir nach früher das vermuten konnte. Wir hatten uns unglaublich viel zu melden; denn im Grunde lernten wir uns hier erst persönlich genauer kennen, nachdem ich früher immer nur kurze Tage flüchtig mit ihm verbracht. So füllten sich die acht Tage, die er diesmal mir nur schenken konnte, mit so starkem Inhalte an, daß ich jetzt fast davon betäubt bin. Sogleich in den ersten Tagen opferte ich meine Stimme, so daß dann Liszt einzig für Musik herhalten mußte: er hat unglaublich gespielt! Einen herrlichen Ausflug machte ich mit ihm an den Vierwaldstätter See, und endlich schied er

mit dem freiwilligen Versprechen, nächstes Jahr auf mindestens vier Wochen wiederzukommen." Als die Abschiedsstunde schlug, geleiteten Wagner und Herwegh den Freund zum Postwagen. „Nachdem wir Dich uns hatten entführen sehen, sprach ich mit Georg kein Wort mehr, still kehrte ich nach Haus zurück, Schweigen herrschte überall! So ward Dein Abschied gefeiert — Du lieber Mensch, aller Glanz war von uns gewichen! O, komm bald wieder! Lebe recht lange mit uns! Wenn Du wüßtest, welche Gottesspuren Du hier hinterlassen, alles ist edler und milder geworden, Großheit lebt in engen Gemütern auf — und Wehmut deckt alles zu!" Für Anfang Oktober war ein Zusammentreffen in Basel verabredet worden. Liszt mußte nach dem Karlsruher Musikfest nach Paris, um seine Familienangelegenheiten zu ordnen, und wollte in Erinnerung an die „hellen Sommertage", wie er die Zeltwegtage nannte, mit der Reise dorthin noch dies Rendezvouz vereinen. Da schlug ihm Wagner vor, ihn nach Paris zu begleiten, da er, ehe er sich an sein großes Werk der Nibelungenkomposition machen wollte, noch einige Tage Zerstreuung und Frohsinn wünschte, die ihm am besten die Gegenwart des Freundes verhieß. In der Zeit bis zum Wiedersehen war er von größter Ungeduld erfüllt. Der Briefwechsel gibt uns davon ein rührendes Bild. Er zählte fast Tage und Stunden. Endlich kam der 6. Oktober heran, auf den die Zusammenkunft in Basel im Gasthof „Zu den drei Königen" festgesetzt war. Liszt traf mit einem großen Gefolge Weimarer Schüler und Anhänger ein, die alle sehr begierig waren, den „großen" Meister von

Angesicht kennenzulernen, u. a. Hans von Bülow, Joachim, P. Cornelius, Rich. Pohl. Mit dem Posaunenthema des Vorspiels zum dritten Akt „Lohengrin" hielt die famose Künstlerschar ihren „pompösen Einzug in den drei Königen zu Basel". Wagner, als der zuerst angekommene, harrte ihrer im Speisesaale des Gasthofes. Ausgelassener Jubel und echte enthusiastische jugendliche Begeisterung war die Signatur dieser Tage. Liszt und Bülow tranken in Kirschwasser Brüderschaft. Folgenden Tags traf auch die Fürstin Wittgenstein mit Tochter ein, und nun wich die erste Ausgelassenheit mehr ernsten Kunstangelegenheiten. Wagner las aus seiner Ringdichtung vor, spielte auf seine namentlich in bezug auf die „Fingersätze" eigentümliche Art aus seinen Werken, und schließlich bot Liszt mit dem Vortrag, der auf Wunsch des Meisters gewählten Sonate op. 106 von Beethoven allen einen unvergeßlichen Genuß. Die Aufführung des Nibelungenringes bildete daneben natürlich den Hauptgesprächsgegenstand. Man dachte schließlich daran, Straßburg, das so günstig für alle gelegen, dafür in Aussicht zu nehmen. Dorthin brach dann die Gesellschaft am nächsten Tage gemeinsam auf. Hier trennten sich aber die Wege. Die jungen Musiker kehrten nach Deutschland zurück, während Wagner, Liszt und die Frauen ihre Reise nach Paris fortsetzten. In der Rue Casimir Perrier 6, wo Liszts Kinder mit ihrer Gouvernante wohnten, verbrachte er damals nach achtjähriger Trennung mit ihnen einige glückliche Tage. Auch Wagner war dort häufiger Gast. Nach kaum acht Tagen jedoch reiste Liszt mit der Fürstin und Tochter

wieder ab. „Da stehe ich noch und starre Euch nach! — mein ganzes Wesen ist Schweigen", ruft ihm Wagner wenige Tage später brieflich zu, und beim Anblick des Straßburger Münsters auf der Rückreise fügt er in Erinnerung an die Hinfahrt resigniert hinzu: „Wie anders sah dies damals aus, welch heiliger Sonntag vor dem Münster!"

Wagner stürzt sich nun mit einem wahren Arbeitsfanatismus auf die Komposition des „Rheingold". Doch das Unsichere seiner Lebenslage verursacht ihm dabei immerwährende störende Aufregungen. Hilfesuchend wendet er sich immer wieder an Liszt. „Ich habe ein Recht an Dich, wie an meinen Schöpfer! Du bist der Schöpfer desjenigen, der ich jetzt bin: ich lebe jetzt durch Dich — das ist keine Übertreibung. Sorge denn für Dein Geschöpf, ich rufe Dir das wie eine Pflicht zu, die Du hast." Der Freund soll Breitkopf & Härtel zum Ankauf des Aufführungsrechtes seiner früheren Werke bewegen. Liszt gibt sich die undenklichste Mühe, er fährt mehrfach selbst nach Leipzig, doch der dortige Mißerfolg des „Lohengrin" vereitelt schließlich alle seine Bemühungen. Diese ewigen Geldsorgen gaben schließlich auch den Ausschlag in einer Angelegenheit, die sich nun schon über Jahre hinzog und zu einer ernsten Gefahr zu werden drohte: die Berliner „Tannhäuser"-Affäre. Um zu vermeiden, daß es dem „Tannhäuser" in Berlin ebenso erginge, wie seinen früheren Werken, die durch ungenügende Aufführungen und eine feindselige Presse zu Fall gebracht worden waren, hatte Wagner die Bedingung gestellt, daß an seiner Statt Liszt mit

der Leitung der Oper betraut werden müsse. Dies hatte der Intendant v. Hülsen schroff abgelehnt, und die Unterhandlungen waren mehrfach abgebrochen worden. Alle Versuche Liszts, einen Ausweg zu finden, blieben erfolglos. Persönlich konnte er nicht handeln, ohne sich bloßzustellen, andererseits war das Stagnieren der Sache für Wagner wegen des Ausfalls der beträchtlichen Tantiemen sehr empfindlich. Als sich Hülsen daher zum letztenmal unter Umgehung Liszts an Wagner direkt wandte, gab dieser, obwohl er eigentlich „ein für allemal" alle Entscheidungen betreffs Berlin in Liszts Hände gelegt hatte, um des Geldes willen seine Forderung preis und überließ das Werk bedingungslos. „Es wunderte mich", schreibt er an Hans von Bülow, „daß Liszt so unmächtig in dieser Sache blieb, ich glaubte wirklich, er sei mehr Diplomat und habe bedeutenderen Einfluß, als es sich ausweist. Nun weiß er aber auch, in welcher Klemme ich lebe: daß er gar keinen Ausweg erfunden, die Berliner Tantiemen mich verschmerzen zu lassen, demütigt etwas meinen Glauben an seine Klugheit und Sorglichkeit. Er kann sich eigentlich doch wohl nicht meine Lage so recht vorstellen!" Dieser „Umfall" Wagners Berlin gegenüber war eigentlich eine schwere Kränkung Liszts. Doch dieser selbstlose Freund war weit davon entfernt, es Wagner übelzunehmen. „Über die Berliner Angelegenheit wollen wir uns keine grauen Haare wachsen lassen. Ich sah es im voraus so kommen, obschon ich für mein Teil nicht dazu beitragen konnte noch mochte." Ja, er wohnt sogar einigen Klavierproben in Berlin und der Erst-

aufführung bei, um auch ohne offizielle Leitung dem Werke des Freundes nach Möglichkeit förderlich sein zu können. Nicht ganz so mild urteilte die Fürstin über Wagners Verhalten. Noch kurz zuvor hatte sie ihn bestürmt: „Lassen Sie Liszt mit Hülsen fertig werden. Lassen Sie ihm Berlin gänzlich und vollständig. Es kann langsam gehen, aber es wird gut und vor allem anständig gehen! Wie gut, wie klug, wie zart und geduldig er ist, das weiß ich!" Sie empfand Wagners Handlungsweise als egoistisch und rücksichtslos, und es blieb in ihrem Herzen, das überängstlich um ihres Geliebten Künstlerehre besorgt war, ein Stachel zurück.

Auch die Amnestie für Wagner, deren Erlangung in Dresden Liszt auszuwirken versprochen, kam nicht von der Stelle. Wagner fühlt deren unbedingte Notwendigkeit für ein gedeihliches Weiterschaffen immer empfindlicher. Woher sollen ihm schließlich immer neue Anregungen werden? Er hat noch nicht einmal die Möglichkeit, sich seine eigenen Schöpfungen vorzuführen. Er bestürmt daher den Freund unabläßig, in der Sache energische Schritte zu unternehmen. Doch Lisztz Bemühungen bleiben nach wie vor erfolglos. Einmal ging er selbst als „Hofmann" etwas zaghaft zu Werke, um ja nirgends zu verletzen, dann betrieb auch der Weimarer Hof die Sache sehr lau.

Endlich, Mitte Oktober (1856), verwirklichte sich auch Lisztz zweiter Besuch in Zürich, und diesmal für längere Zeit. Die Fürstin und deren Tochter, Prinzeß Marie, begleiteten ihn. Doch wollte sich ihr Zusammensein leider nicht immer auf der Höhe der

herrlichen Tage von 1853 halten. Der Grund hierfür lag an der Fürstin, die mit allen Berühmtheiten der Züricher Gelehrtenwelt Fühlung zu gewinnen und sie um sich zu scharen suchte. Sie veranstaltete zahlreiche Feste und Zusammenkünfte im Hotel Baur au lac, dessen erste Etage sie bewohnte, und was Zürich an bedeutenden Persönlichkeiten beherbergte, war dabei. Dieser geräuschvolle Trubel war aber durchaus nicht nach Wagners Geschmack. Er suchte ihm soviel als möglich aus dem Wege zu gehen. „Die entsetzliche Professorensucht der Fürstin", schreibt er an Bülow, „hat uns empfindlich gestört. Wie die Dame nun aber ist, jedenfalls ein monstrum per exzessum an Geist und Herz, kann man ihr aber nicht lange böse sein, nur gehört Liszts unvergleichliches Temperament dazu, diese Lebhaftigkeit auszuhalten; mir armen Teufel ging's oft übel dabei — ich kann die ewige Aufgeregtheit nicht aushalten". Die eigentlichen Weihestunden des Zusammenseins waren die, in denen Bruchstücke aus den „Nibelungen" mit Liszt am Klavier und Wagner als Sänger versucht wurden. Den Höhepunkt bildete der Abend des 22. Oktober, Liszts fünfundvierzigster Geburtstag. Er brachte vor zahlreichem Publikum eine vollständige Vorführung des ersten Aktes der „Walküre". Eine Kunstoffenbarung! An einem anderen Abend trug Liszt seine erst kürzlich beendete „Dante"-Symphonie auf dem Flügel vor. Wagner war tief erschüttert. „Vor Bewunderung und innerer Durchdrungenheit war ich einmal mich so ganz los geworden und genoß nur noch schwelgend das Seltenste, das Höchste." Diese „Seele des Danteschen Gedichts in reinster Verklärung",

wie er Liszts Werk nennt, wurde später Wagner gewidmet und ist sein Liebling unter Liszts Tonschöpfungen geworden. Sechs der symphonischen Dichtungen hatte er schon kurz zuvor aus den ihm von Liszt übersandten Partituren kennengelernt und aus ihnen tiefe Anregung für sein eigenes Schaffen gewonnen. „Liszts neue Kompositionen haben mich ganz gewonnen: die Esel — und das sind sie ziemlich alle — werden lang zu tun haben, ehe sie dieses Phänomen unterbringen. Mir ist es klar und nah', selbst da, wo ich ihm ferner stehe, und ich bin über den eminenten Wert seiner Schöpfungen mit mir ohne allen Widerspruch einig." Der anfänglich für drei Wochen geplante Besuch verlängerte sich durch eine Erkrankung Liszts auf die doppelte Zeit. Mochte auch der Freund durch das gesellschaftliche Getriebe Wagner oft schmerzlich entrückt sein, so daß er darüber noch später bittere Bemerkungen fallen läßt, wie: „Alles tritt mir so mühsam und allmählich ein, um am Ende gar noch mit einem Heere Züricher Professoren geteilt zu werden", so gab es doch auch Stunden, in denen sie sich ganz nahe waren. Eines Abends geleitete Liszt den Freund nach Hause, und Wagner schüttete ihm dabei sein Herz aus über seine häuslichen Sorgen. Da umarmte ihn Liszt plötzlich und drückte ihm einen schweigenden Kuß auf die Lippen. „Mag vieles", sagt Wagner später von diesem Augenblick, „seinen Eindruck auf mich verlieren, was Du mir an diesem Abend warst, die wundervolle Teilnahme, die in Deinen Mitteilungen auf jenem Nachhauseweg lag, dieses Himmlische in Deiner Natur wird mir als herrliche

Erinnerung in jedes Dasein hin folgen.“. Den Abschluß der Festtage bildete nach Liszts Genesung ein Ende November unternommener Ausflug nach St. Gallen, wohin sie der dortige Musikdirektor eingeladen hatte. Liszt, der diese Gelegenheit benutzen wollte, Wagner einmal etwas Eigenes mit dem Orchester vorzuführen, nahm an, und Wagner sagte die Direktion der „Eroica“ zu.

„Hier“, erzählt Wagner in der Autobiographie, „logierten wir zusammen im Gasthof ‚Zum Hecht‘, wo die Fürstin uns für diese Zeit gleichwie im eigenen Haus bewirtete. So hatte sie auch mir mit meiner Frau ein Zimmer neben dem für sie privatim bestimmten angewiesen, was uns leider aber eine höchst schwierige Nacht bereitete. Frau Caroline hatte einen ihrer schweren Nervenbeängstigungsanfälle bekommen, und um die peinigenden Halluzinationen, von denen sie dann geplagt war, fernzuhalten, war ihre Tochter Marie genötigt, ihr die ganze Nacht über mit absichtlich erhobener Stimme vorzulesen. Hierüber geriet ich nun in unerhörte Aufregung, namentlich auch über die mir unbegreiflich erscheinende Rücksichtslosigkeit gegen die Ruhe des Nachbarn, welche sich in diesem Vorgange ausdrückte. In der Nacht um zwei Uhr sprang ich aus dem Bette, klingelte anhaltend einen Kellner wach, um mir in einer der entferntesten Lagen des Gasthofes ein Nachtquartier anweisen zu lassen. Wir zogen richtig um diese Stunde aus: dieses ward nebenan bemerkt, verursachte aber keinerlei Eindruck. Sehr verwundert war ich am andern Morgen, Marie ganz unbefangen, ohne die mindesten Spuren von

dem Abenteuer, wie gewöhnlich erscheinen zu sehen, und erfuhr nun, daß man in der Umgebung der Fürstin an dergleichen Exzesse vollständig gewöhnt war. — Auch hier füllte sich das Haus bald mit allerlei Eingeladenen; und das Leben im „Hecht" stand dem im „Hotel Baur" bald in nichts nach!

Das Konzert selbst fand am 23. November statt. Der erste Teil unter Liszts Leitung umfaßte „Orpheus" und „Les Préludes" und zwei Gesangsromanzen von Gluck. Der zweite die „Eroica", unter Wagners Dirigentenstab. Liszts Kompositionen machten auf den Freund einen tiefen Eindruck: „Liszts ‚Orpheus' hat mich tief eingenommen, dies ist eine der schönsten, vollendetsten, ja unvergleichlichsten Tondichtungen. Der Genuß des Werkes war für mich groß. Verdienstlicher für das Publikum waren die ‚Préludes', sie mußten wiederholt werden. Auch sie sind schön, frei und nobel, nur wünschte ich ihnen etwas mehr Originalität des Hauptmotivs. Liszt fühlte sich durch meine ungeheuchelte Anerkennung seiner Werke sehr beglückt." Das Publikum bereitete beiden Meistern große Kundgebungen, und am nächsten Tage wurde ihnen in ihrem Hotel ein Festmahl gegeben. Nach diesem so unerwartet improvisierten Musikfest geleitete Wagner die Freunde noch bis Rorschach und kehrte dann allein nach Zürich zurück. Nach all dem Trubel kam er sich jetzt doppelt einsam und ausgestoßen vor. Nur die Vergessen bringende, beseligende Arbeit an seinem „Siegfried" vermochte ihm allmählich wieder die gestörte innere Lebensfreude zurückzugewinnen.

Der Besuch des Freundes hatte bei aller Anregung geradezu betäubend auf Wagner gewirkt. In welcher Atmosphäre gewitterschwangerer Hochspannung lebten diese Menschen! Ewige Unrast und Ekstase! Leben, Worte und Taten — alles Superlative! Dieser Franz kommt ihm geradezu unheimlich vor, wie „stümperhaft" und „klein" erscheint er sich als Musiker gegenüber diesem fesselosen Riesen, dem es aus allen Poren herausquillt, wie Ströme, Quellen und Wasserfälle!

In welch monumentaler Wucht hat dieser Zauberer seine „Nibelungen" auf dem Flügel erstehen lassen, und welches Neuland, welche Gedankenfülle rückten seine eigenen Schöpfungen in den Bereich des Möglichen? Und doch ist die Welt, in der der Freund lebt oder zu leben gezwungen wird, nicht die seine. Diese Unrast, dieses unstet Flüchtige, beinahe Oberflächliche würde ihn, der nur bei strengster Konzentration sich entfalten kann, dem Untergange weihen.

Und diese Gefahr sieht er immer drohender auch über dem Haupte des geliebten Freundes heraufziehen. Unfähig, aus seiner ganz anders gearteten schwerblütigen deutschen Natur heraus Liszts magyarisch-französisches Temperament fassen zu können, sieht er den Urgrund dieser aufreibenden Lebensweise nicht in Liszts Charakter selbst begründet, sondern in dem unheilvollen Einfluß, den die „Professorensucht" und „Ruhmgier" der Fürstin, die ihn auf allen Musikfesten herumhetze, auf ihn ausübe. „Wie ihr es treibt, kann das nicht lange mehr fortgehen; was uns andere in der kürzesten Zeit rui-

nieren würde, muß Euch endlich auch verderblich werden", ruft er mahnend dem Freunde zu, um in seinen Bitten und Bestürmungen schließlich immer deutlicher zu werden. „Was Liszt betrifft", gesteht er Hans von Bülow, „so kenne ich in Bezug auf ihn nur noch ein Gefühl: Kummer über den Verfall seiner Gesundheit, und Zorn, Wut, Haß auf Alles, was ihn immer tiefer in sein Verderben reißt. Oder soll ich gleichgültig dabei bleiben, wenn es jedem halbwegs einsichtigen offen liegt, daß Liszt einer sehr baldigen Auflösung verfallen ist, wenn er sich nicht radikal von jeder Aufregung zurückzieht und dafür der gründlichsten und andauerndsten Kur sich unterzieht? Ich hab' an die unglückliche Fürstin und endlich an Liszt selbst meine schmerzliche Sorge, meine heftige Warnung mitgeteilt: und seitdem verstummt Alles von Weimar her. — Hol' Euch alle der Teufel mit Euren Sau-Musikfesten und musikalischen Pferderennen: von der einen Seite laßt Ihr Euch mit Blumen, von der anderen mit Dreck bewerfen! Was kann nur bei solchem Treiben, wo es nicht einmal zu wirklich guten Aufführungen kommen kann, herauskommen? Nichts Achtes, aber viel Schmutz! Und daran den letzten Rest einer vollständig zerrütteten Gesundheit setzen — und noch dazu in Liszts Alter und bei seinen Erfahrungen von der Welt!"

Die Fürstin fühlte sich durch diese zweifellos ungerechtfertigten Vorwürfe Wagners — denn diese Atmosphäre der großen Welt gehörte mindestens ebenso zu Liszts eigenem Lebenselixier wie zu dem der Fürstin! — tief verletzt. Sie empfand sie, na-

mentlich unter der Einwirkung der gerade damals von mehreren Seiten gegen ihre Verbindung mit Liszt sich auftürmenden Schwierigkeiten, als Versuch, den Geliebten gegen sie aufzuhetzen, ihr Verhältnis zu trüben. Sie erkannte in Wagner daher eine gewisse persönliche Gefahr für ihren Bund mit Liszt und suchte für die Folge Zusammenkünfte der beiden nach Möglichkeit zu verhindern. Ihr selbst war Wagner als Mensch wenig sympathisch. Seine scharf ausgeprägte Eigenart, die sich stets herrisch durchzusetzen suchte und zuweilen vor, nach Salonbegriffen, gröbsten Taktlosigkeiten nicht zurückschreckte, nahm sich in der Hofluft, mit der die Fürstin sich zu umgeben beliebte, wenig vorteilhaft aus. Sie selbst war eine viel zu verwöhnte Herrschernatur, deren Meinung für unanfechtbar galt und in deren Umgebung Eigenurteile verpönt waren, was um so verständlicher war, als sie nur mit Leuten disputierte, die sie zu Tisch geladen hatte, um längere Zeit mit einem Charakter wie Wagner verkehren zu können, ohne daß es zu schwerwiegenden Reibungen kam. Dieser erkältende Einfluß der Fürstin auf die namentlich von Wagners Seite mit leidenschaftlichem Feuer festgehaltene Freundesliebe zu Liszt sollte mit den Jahren immer unheilvoller fühlbar werden.

In Zürich war über das weitere Schicksal der „Nibelungen" zwischen den Freunden zweierlei vereinbart worden. Liszt wollte den Verlag Breitkopf & Härtel durch persönliche Fürsprache zur Übernahme des Gesamtwerkes bewegen und, um diese etwas vorsichtigen Verleger eher willfährig zu machen, mit der festen Zusicherung der Aufführung in Wei-

mar ihre Bedenken zerstreuen. Diese andererseits mußte beim Großherzog durchgesetzt werden. „Es dünkt mich nicht nur schicklich, sondern notwendig und unerläßlich, daß Wagners Nibelungen an erster Stelle in Weimar zur Aufführung gebracht werden", hatte Liszt noch von der Schweiz aus seinem Landesherrn eingeprägt. „Diese Aufführung ist ohne Zweifel keine einfache, keine leichte. Doch brauchen Eure Kgl. H. meiner Ansicht nach nur ernstlich zu wollen, und alles wird wie von selber gehen. Was den materiellen wie moralischen Erfolg anbelangt, so scheue ich mich nicht, die Bürgschaft dafür zu übernehmen." Liszt setzte sich für beide Pläne mit voller Energie ein, ohne aber schließlich den Sieg erringen zu können. Die Unterhandlungen mit Härtels scheiterten, und auch dem Großherzog von Weimar, „diesem flauen Prinzen, dem ich im Laufe der Jahre zur Genüge für nichts gedankt habe", wie Wagner boshaft schreibt, mangelte letzten Endes der feste Glaube und vor allem ein festes Ziel. Bei seinen mannigfachen Kunstinteressen und seinem dilettantischen Herumtasten zersplitterte er die ihm in bescheidenem Maße zur Verfügung stehenden Mittel. Warnend hatte Liszt seine Stimme erhoben: „Der prächtige Satz: ‚divide et impera' findet immer nützliche Anwendung in der Politik, aber nicht in den Fragen der schönen Künste und ihrer Protektion. Hier ist Beharrlichkeit und Beidersachebleiben erforderlich." Doch vergebens. Der Großherzog wollte Deutschland eine neue Maler- und Dichterschule geben und rief eine Institution nach der anderen ins Leben. Doch ehe noch eine davon Lebensfähigkeit

erlangt hatte, war sein Interesse bereits erlahmt, um sich einer neuen Sache zuzuwenden. Die Folge dieser Vielseitigkeit war, daß keiner der sich überdies befehdenden Künste die Mittel geboten werden konnten, sich zu einem dauernden Höhepunkte aufzuschwingen. So war auch, als der „Nibelungen"-Plan der Verwirklichung nahegekommen, sein Interesse für die Musik und Liszts Bestrebungen, denen er einst mit Feuereifer zugestimmt, längst abgeflaut, und er opferte gerade das Gebiet, auf dem Weimar unvergängliche Bedeutung gewonnen hätte und auf dem dank Liszts selbstlosem Wirken die Vorarbeiten schon bis nahe ans Ziel gefördert waren, die Musik, von vornherein aussichtslosen literarischen Unternehmungen seines neuen Günstlings, des Intendanten Dingelstedt. So scheiterte der Weimarer „Nibelungen"-Plan schließlich an der Geldfrage, da dem fürstlichen Gönner gerade im entscheidenden Augenblick der Glaube an das künstlerische Bekenntnis seines Freundes fehlte. Doch mit dem Tage, an dem die endgültige Entscheidung in dieser Sache gefallen war, war auch die aufopfernde Tätigkeit Liszts an der Weimarer Oper aussichtslos geworden, seinem kühnen Ringen war damit der krönende Schlußstein geraubt, Ziel und Zweck genommen. Und es bedurfte nur eines äußeren Anlasses, um die Frage akut werden zu lassen. Als Liszt von der verhängnisvollen Unterredung mit dem Großherzog zurückkam, äußerte er tiefbetrübt: „Heute hat mir der Großherzog etwas abgeschlagen, was er einst noch bitter bereuen wird." Wie wahr hat er prophezeit!

Wagner gab auf die Kunde von dem Verzicht

Weimars die Weiterkomposition des „aussichtslosen" Werkes auf und wandte sich einem neuen Werke zu, das inneren Erlebnissen zufolge gebieterisch nach Gestaltung drängte, dem „Tristan". Während der Arbeit erwartet er fortgesetzt den Besuch Liszts, den ihm dieser wiederholt versprochen. Er hätte gerade jetzt, da sich in seinem Leben ein so entscheidendes Erlebnis, wie die Liebestragödie mit Mathilde Wesendonk abspielte, dringend des Freundes bedurft. Aber Liszt kam nicht. „Du bist also nicht gekommen, lieber Franz, ohne ein Wort weiter mir deshalb zu sagen, — einfach stillschweigend nicht gekommen!" Die Gründe scheinen Wagner nicht verborgen zu sein: „Was ich durch mein Benehmen beigetragen haben kann, Dich gegen mich zu verstimmen, das bitte ich Dich herzlich, verzeihe mir um unserer Freundschaft willen, dagegen bin ich auch bereit, demjenigen zu verzeihen, der von anderer Seite her Deine Verstimmung gegen mich genährt haben könnte." Als die Katastrophe in Zürich hereinzubrechen droht, schickt Wagner einen letzten verzweifelten Hilfeschrei an den Freund: „Ich bin am Ende eines Confliktes, in welchem alles, was dem Menschen heilig sein kann, inbegriffen ist: ich muß mich entscheiden, und jede Wahl ist so grausam, daß bei meiner Entscheidung ich den Freund, den so einzig mir der Himmel geschenkt hat, zur Seite haben muß." Doch auch jetzt erscheint Liszt nicht. „Daß ich Dich in dieser wichtigen Katastrophe meines Lebens nicht zugegen haben konnte, war mir sehr schmerzlich."

Nun beginnt der Teufel des Mißverständnisses

zwischen ihnen sein Spiel zu treiben. Die auf beiden Seiten etwas gereizte Stimmung ebnet dafür den Boden. Wagner nimmt Liszts Nichtkommen übel und nennt seine Hinderungsgründe (Jenaer Säkularfeier usw.) „Trivialitäten". Liszt dagegen begreift nicht, daß Wagner es unterläßt, ihm statt Zürich, wo er ihn nicht mehr erwarten kann, einen anderen Treffpunkt anzugeben, und nimmt an, daß die Gräfin d'Agoult, mit der Wagner, durch ihre Tochter Cosima bei ihr eingeführt, einige Male verkehrte, ihn veranlaßt habe, ihm — auszuweichen. Die Fürstin hatte an Wagners Verkehr mit der Gräfin, bei deren unwürdigem Verhalten Liszt gegenüber, heftigen Anstoß genommen und ihn als grobe Taktlosigkeit gegen den Freund angesprochen. Von ihr ist zweifellos Liszts etwas sonderbare Vermutung: „Sollte etwa Mme. d'A. im Spiele sein?" ausgegangen. Stolz weist Wagner diese Zumutung zurück: „Du könntest wirklich glauben, irgendein Einfluß, eine Zumutung, eine Bestimmung von irgendwem, hätte mich verleiten können, Dir — auszuweichen. Freund, das ist stark! Dieser Verdacht kann nicht in Deinem Herzen entstanden sein: ich beklage Dich, daß Du ihn aufnahmst." Immerhin genügte er, Liszt davon abzuhalten, Wagner in Venedig zu besuchen, obwohl er wochenlang in den Tiroler Bergen sich aufhielt. Ein herzliches versöhnendes Schreiben Liszts zerstreut noch einmal das schwere Gewölk, das am Himmel ihrer Freundschaft aufgestiegen war. Doch die Stimmung bleibt gewitterschwül.

Inzwischen hatte der äußere Vorfall der Ablehnung der von Liszt geleiteten Uraufführung von

Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" dessen innerlich längst erschütterte Weimarer Stellung zum Wanken gebracht. Er zog sich tief verletzt von jeder weiteren Mitarbeit beim Theater zurück. Daß der Hof es bei dieser Gelegenheit unterließ, auch nur den Versuch zu machen, ihm nach außen eine gewisse öffentliche Anerkennung, eine Art Vertrauensvotum, zuteil werden zu lassen, verbitterte ihn aufs tiefste. In dieser überaus gereizten Stimmung kam es nun infolge mehrfacher Mißverständnisse bei der geplanten und immer wieder verzögerten Aufführung des „Rienzi" in Weimar zu einem ernsten Zerwürfnis zwischen den beiden Freunden. Die Vorgeschichte desselben schildert Wagner in einem Briefe an seine Frau: „Mit dem Rienzi war es eine eigne Sache. Du weißt, wie lange dort immer schon die Oper heraus sollte. Es scheint, daß Liszt bei Hofe, namentlich durch Dingelstedt, hingehalten wurde. Ich hatte Liszt aufgegeben, mir dafür ein besonders anerkennendes Honorar auszuwirken, da meinte er schon, ich sollte es nur nicht zu streng machen, denn er habe Schwierigkeiten, überhaupt nur die Oper herauszubringen. Schon das empörte mich. Endlich schreibt mir vor einiger Zeit Dingelstedt einen offiziellen Anfragebrief wegen Rienzi, und welches Honorar ich forderte. Ebenso kurz schrieb ich ihm zurück: Ich hätte nie in Weimar ein Honorar gefordert, sondern erhalten, was man für schicklich gehalten hätte! Antwort: So biete er mir 25 Louisdor an, nach der ersten Aufführung auszuzahlen. Diesen Brief schickte ich an Liszt, machte mich etwas darüber lustig und bemerkte nur, daß ich gewohnt

wäre, von jedem Theater meine Honorare sogleich für die Partitur zu erhalten. Er ließ mich nach einiger Zeit bitten, doch Dingelstedt nicht ohne Antwort zu lassen, da dieser sehr darauf hielte. Da ekelte mich denn endlich die Sache; ich schrieb an Liszt einen Brief, den er aufweisen können sollte, und worin ich sagte, es läge mir gar nichts an der weimarischen Aufführung des Rienzi usw., gab zu verstehen, daß man mich allenfalls noch herumkriegen könnte, wenn man mir sofort ein anständiges Honorar zuschickte. Darauf — ehrlich gesagt — hatte ich es eigentlich nur abgesehen."

Sehnsüchtig harrte Wagner, der sich in größter Geldnot befand und schon alles Versetzbare aufs Leihamt getragen, auf den Erfolg seines Schreibens und die Geldsendung aus Weimar. Endlich, als er in der Sylvesternacht 1858 nach Hause kommt, findet er einen Brief Liszts; erfreut stürzt er darauf zu, reißt ihn auf — und findet eine ernste Auseinandersetzung über die mißlichen Weimarer Verhältnisse und die Nachricht, daß er im Einverständnis mit seinem letzten Briefe den „Rienzi" in Weimar zurückgezogen habe. Der weitere Inhalt von Liszts Schreiben, seine Freude über den ersten Akt des „Tristan", die Ankündigung der „Dante"-Symphonie und die Dedikation der Oper „Diana von Solange" durch den Herzog von Koburg — das alles klingt Wagner unter dem niederschmetternden Eindruck seiner Enttäuschung wie Hohn. Bissiger Galgenhumor kommt über ihn, die Spannung löst sich in einem Brief an den Freund, dessen Worte einem Hagelwetter gleich auf den Armen nieder-

prasseln mußten. Die großen, zitterigen Schriftzüge zeigen deutlich die starke Erregung und die Nachwirkung des Silvesterpunsches. Wagner schreibt: „O liebster! liebster Franz! Du antwortest mir viel zu pathetisch! Laß mich Dir meinen letzten Brief ganz humoristisch realistisch kommentieren! — Was Dingelstedt! Was Großherzog! Was Rienzi! — Alles dummes Zeug. — Ich brauch' Geld. Hätte nur der unglückliche Nachtwächter allenfalls die lumpigen 25 Ldrs. sogleich geschickt, so war mir alles gleich. Aber nun noch diese Ankündigung ‚nach der ersten Aufführung' — (alberner Kerl!) Du sprichst über mich viel zu zart mit den Leuten. Sag' ihnen, Wagner macht sich den Teufel aus Euch, Euren Theatern und seinen eigenen Opern; er braucht Geld; das ist alles! Hast denn auch Du mich nicht verstanden? Habe ich Dir denn nicht deutlich und bestimmt gesagt, daß ich um jeden Preis nur Geld zusammenzutreiben suche! Dich nicht gebeten, in Koburg usw. meine Opern (Lohengrin oder Fliegenden Holländer) zu vermitteln! Um Gottes willen, was soll ich mit Diana de Solange machen? Muß ich solche offenbare Verspottung von Dir erleben? — Kein Wort? Kein Geld? —

Nun gut! Ich habe jetzt nicht zehn Gulden mehr; kann die Miete nicht zahlen; kann meiner Frau nichts schicken, die mir vor 14 Tagen schrieb, daß sie nur noch wenig habe. — Dies Alles aber ist vorübergehend. Nächste Ostern und wenn der Tristan fertig, habe ich mehr als ich brauche. Nur jetzt läßt mich alles sitzen. Alles! Alles! Nirgendsher sehe ich einer bestimmten Einnahme entgegen.

— Und nun erhalte ich — — Diana de Solanges! Es ist um verrückt zu werden! Ich sehe, Du kennst die Not garnicht — Glücklicher! —

Oder macht man mir Vorwürfe, daß ich nicht schlechter lebe? Mein Franz, wenn Du den zweiten Akt von Tristan sehen wirst, so wirst Du zugeben, daß ich viel Geld brauche. Ich bin ein großer Verschwender; aber wahrlich, es kommt etwas dabei heraus. — Das weißt Du. Aber denk' nur daran. Und glaube nie, daß ich Querelen mit Dingelstedt, Herzog oder sonst wem, wirklich ernst nehme. Ich brauche von der Welt nur Geld: sonst habe ich Alles! — Den Übermutparoxismus hast Du zu verantworten, durch Deine Freude über den ersten Akt des Tristan. Wenn Du den zweiten kennen wirst, so wirst Du mir auch verzeihen, wenn ich heute nichts anderes schreie als — Geld! Geld! — Gleichviel wie und woher. Der Tristan zahlt alles wieder! — Wenn ich ganz verrückt werde, telegraphiere ich Dir noch mit meinem letzten Napoleon! Adieu! Gut Neujahr!

Schick Dante und Messe! Aber zunächst — Geld! Honorar — für Gott weiß was! Sag' Dingelstedt, er wäre ein Esel, so lang er wäre. Und dem Großherzog, seine Dose sei versetzt — wahr! Er soll sie mir einlösen. —

Aber nur sonst mir nicht ernsthaft und pathetisch schreiben! Gott! Ich hab doch schon letzthin gesagt, daß Ihr langweilig seid. Hat denn das gar nicht gefruchtet?

Besserung zu Neujahr! Das wird eine schöne Geschichte werden! Oh! Oh! Gute Nacht! Dein R. W."

Diesem Brief ließ Wagner zwei Tage später noch eine ernsthafte Klarlegung seiner Lage folgen und entwickelte darin den Plan einer Fürstenunterstützung für ihn. Liszt, dem die exaltierte Art Wagners fremd war, verstand nun den Silvesterbrief falsch und fühlte nur den verletzenden Undank und Egoismus Wagners heraus. Er antwortete:

„Um nicht mehr der Gefahr ausgesetzt zu sein, Dir durch ‚pathetische ernste' Redensarten lästig zu fallen, schicke ich den ersten Akt des Tristan zu Haertel zurück, und werde mir ausbitten, die übrigen erst nach ihrem Verlagserscheinen kennen zu lernen.

Da die Dante-Sinfonie und Messe nicht als Bank-Aktien gelten können, wird es überflüssig, sie nach Venedig zu senden. Als nicht weniger überflüssig erachte ich auch fernerhin telegraphische Not-Depeschen und verletzende Briefe von dort zu erhalten. —

In ernster, getreuester

Ergebenheit verbleibt Dir

4. Januar 1859 F. Liszt."

„Liszt hat mir einen traurigen Jahresantritt bereitet", berichtet Wagner an Bülow. „Er hat einen ganzen Brief von mir, der lediglich gegen Dingelstedt gemünzt und außerdem in einem gewissen Humor, den sonst alle meine Freunde bereits verstehen, abgefaßt war, auf eine Weise mißverstanden, und in so verletzter Art mir darauf geantwortet, daß ich — mit Karl, der den Gegenstand genau kannte — mich eine Zeitlang vor Verwunderung nicht fassen konnte. Alles, was ich vermochte, um ihn zu einem

richtigen Verständnis jenes meines Briefes nachträglich noch zu verhelfen, geschah im redlichsten Eifer, ihn von einem Wahne zu befreien, der ihn glauben machen mußte, ich habe ihn und seine Freude am Tristan verspottet. Darauf hat er mir aber noch nicht geantwortet, es sollte mir leid thun, wenn sein Stolz ihn davon abhalten sollte, sobald einzugestehen, daß er in einem entscheidenden Punkte gegen einen Freund sich auffallend durch sein Mißverständnis habe täuschen lassen. Daß er dies einsehen werde, zweifle ich jedoch keinen Augenblick, und halte mich der Fortdauer seiner Freundschaft sicher, wiewohl ich wünschen muß, das Übel, an dem unsere Freundschaft offenbar leidet, den Mangel eigentlicher persönlicher Bekanntschaft und Umganges, gebessert zu sehen. Ich erkenne jetzt nämlich mehr wie je, daß ich gegen Liszt mich nicht ganz gehen lassen darf, und eine gewisse Sorgsamkeit auf mein Verhalten zu ihm verwenden muß. Mein Humor ist ihm ganz fremd. —"

Wagners Antwort an Liszt: „Mein Freund! Jetzt bist Du es, den ich leidend und trostbedürftig sehe. Denn die unerhörten Zeilen, die Dir jetzt an mich möglich waren, müssen aus einer furchtbaren inneren Gereiztheit entsprungen sein . . ." klärte das Mißverständnis auch sofort auf und veranlaßte Liszt zu den Worten: „Dein Gruß bringt mir wieder das zaubervolle Vergessen von allem dem, was uns immer fern bleiben soll. Hab Dank dafür — und laß uns weiter gedulden."

Damit war diese Gefahr, die ihrer Freundschaft gedroht hatte, zwar glücklich beseitigt. Daß ein solches

Mißverstehen aber überhaupt möglich war und daß das Freundschaftsbündnis in gewissem Sinne doch ein einseitiges blieb, das war nicht aus der Welt zu schaffen; die absolute Zurückhaltung von seiten Liszts, soweit sie sein Innenleben und sein Schaffen betraf, wurde nur noch verschärft. Mehrmals bat ihn Wagner dringend um sein Vertrauen; doch immer erfolglos. So am 23. Februar 1859:

„Aber — wir, wir — bedürfen der persönlichen Pflege unserer Freundschaft; wir sind uns die einzige Erquickung, die uns die Welt nicht geben kann. Denke, wie jammervoll wir immer auseinander gehalten worden sind? In den nun schon so tröstlich langen Jahren unserer Freundschaft, wie wenige Wochen, daß wir uns wirklich Auge in Auge sahen? Und dieser Quell der Erhebung, der innern Stärkung und Befeuerung ist von mir so stark und kräftig erkannt worden, daß, ihm so selten nur zu nahen, mir als die härteste Entbehrung erscheint. Versprichst Du mir für Paris dieß Gute, so betrachte meinen Entschluß, dorthin zu gehen, für fest und bestimmt.

Jetzt aber, Lieber, theile Dich mir auch einmal ausführlicher mit. Über alle Deine Widerwärtigkeiten muß ich nur immer durch andre, endlich wohl gar durch Zeitungen hören. Das ist nicht recht, auch nicht, wenn Du es kurz thust. Das stellt Dich mir zu untraulich ab. Ich muß näher sehen, um recht zu wissen, wohin ich meine Hand legen soll, die Dich so gern freundlich berühren möchte. Daß Du zu groß, zu edel, zu schön für unser liebes Krähwinkel-Deutschland bist, daß Du unter

den Leuten wie ein Gott erscheinst, dessen Glanz sie nicht zu ertragen gewohnt und gewillt sind, ist natürlich, wenn es auch erst an Dir klar werden konnte, weil nie vorher eine so lichte und wärmevolle Erscheinung in Deutschland gerade zu Tage kam. Aber insofern dieß erbärmliche Verhalten Dein Herz berührt, Dich erzürnt und erbittert, möchte ich gern wissen, ich, der ich so empfindungslos gegen ähnliche Berührungen geworden bin, daß es mir oft schwer fällt, den Fleck zu erspähen, wo diese Berührung eigentlich vor sich geht. Bedenke ich, was Du Glücklicher Alles hast, welche Kronen des Lebens und der Ewigkeit sich auf Dich herabsenkten, übersehe ich Dein trauliches, stets Dir edel schmeichelndes Haus, doch eigentlich frei von ernstlicher gemeiner Lebenssorge, gewahre ich, wie Du durch Deine Person, durch Deine ewig Dir bereite Kunst Alles um Dich beglückst und entzückst, so wird mir's schwer zu erkennen, wo Du eigentlich leidest. Und doch leidest Du, und leidest tief: das fühle ich! Sei nicht stolz, und schreib' mir bald einmal so recht voll und breit, wie ich's leider zu Deinem Verdruß gewiß Dir zu oft mache."

Der Grund von Liszts Zurückhaltung in allen persönlichen Geschehnissen, die er übrigens nicht nur Wagner, sondern allen Freunden gegenüber wahrte, lag in seiner verschlossenen Natur begründet, die stets nur zu geben liebte — eigenes Leid schweigend allein trug und stolz jede Hilfe verschmähte. Liszt war eben auch in diesem Punkte, selbst im intimen Kreise, wohlgeschulter Hofmann, der persönliche Regungen geschickt zu verhüllen verstand und nur

sehr selten einen Blick in sein wahres Innenleben erschloß.

War nun auch dieser Silvestersturm vorübergebraust, ohne sichtbare äußere Verwüstungen zu hinterlassen, so hatte doch Wagners ungezügelter Temperamentsausbruch in Weimar wie ein Blitzstrahl gezündet und in schroffster Unverhülltheit die Disharmonie dieser beiden Freundesnaturen beleuchtet. Liszt stand einem solchen Vulkan fassungslos gegenüber, seine vornehme Empfindsamkeit mußte sich verletzt und aufs äußerste abgestoßen fühlen. Wenn er schließlich auch dem Freunde verzieh und seine gereizte Antwort bereute, so blieb doch eine beklemmende Zurückhaltung von seiner Seite bestehen. Und die Fürstin hatte nach dieser Katastrophe noch viel leichteres Spiel, und sie setzte ihren ganzen schwerwiegenden Einfluß dafür ein, Liszt allmählich immer mehr von Wagner loszulösen, um ihn vor „ähnlichen Überfällen dieses undankbaren Egoisten zu schützen". Was hatte denn Wagner, für den Liszt ihrer Meinung nach seine eigene Zukunft gefährdete, indem er sich durch seine selbstlose Propaganda die ganze wagnerfeindliche Presse auf den Hals gehetzt, jemals versucht, seinerseits für den Freund zu tun? Hatte er in Zürich oder London, als er dort die Konzerte der Philharmonie dirigierte, Lisztschen Werken jemals die geringste Beachtung geschenkt? Hatte er Liszts enthusiastische Aufsätze über seine Opern, an denen sie, die Fürstin, regen Anteil genommen (übrigens nicht zu deren Vorteil!) mit gleicher Tat erwidert? Als er schließlich dazu einen Anlauf nahm in seinem „Brief über Liszt's Sym-

phonische Dichtungen", welch nichtssagendes, ausweichendes „Gebafel" war, ihrer Ansicht nach, da ans Tageslicht gekommen! Nein, Wagner war für sie — von dem unerzogenen Menschen ganz zu schweigen — auch als Künstler nur ein krasser Egoist, und es war allerhöchste Zeit, daß ihr Franz diesem selbstmörderischen Wagnerkult entsage und statt „Wagner" endlich „Liszt", seine eigenen Werke, fördere.

Liszt hält sich Wagner gegenüber daher immer auffallender zurück. Selbst der dem Freund gewidmete „Dante" muß erst von Zürich aus stürmisch gefordert werden. „Sag, liebster Franz, wie würde Dir an meiner Stelle zu Mute sein? Wiederholt bat ich Dich nun um Zusendung Deiner neu erscheinenden Werke. Die ‚Ideale' sind längst erschienen — aber Du schweigst darüber. Jetzt lese ich die Verlagsanzeige des erschienenen — Dante — ?? Wie würde Dir zu Mute sein, wenn Dir das begegnete? — Oder — bliebst Du in einem fremdartigen Wahne über mich? Doch unmöglich!" Doch in der der Partitur alsdann beigefügten Inschrift kommt Liszts enthusiastische Bewunderung für Wagner noch einmal in ungehemmter, alter Glut zum Durchbruch. „Wie Virgil den Dante, hast Du mich durch die geheimnisvollen Regionen der lebensgetränkten Tonwelten geleitet. — Aus innigstem Herzen ruft Dir zu: ‚Tu se lo mio maestro e il mio autore!' und weiht Dir dies Werk in unwandelbarer getreuer Liebe." Doch dann blieb die Verbindung von Weimar nach Zürich wieder lange Zeit unterbrochen. Wagner ahnte wohl die inneren Zusammenhänge.

In einem Brief an Hans von Bülow macht er seinem Herzen Luft:

„So gibt es vieles, was wir unter uns gern zugestehen, z. B. daß ich seit meiner Bekanntschaft mit Liszts Kompositionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich vordem war. Wenn aber Freund Pohl dieses Geheimnis sogleich à la tête einer kurzen Besprechung des Vorspiels von ‚Tristan' vor aller Welt ausplaudert, so ist dies einfach mindestens indiskret, und ich kann doch nicht annehmen, daß er zu solcher Indiskretion autorisiert war? . . . Herrn Pohl möchte daher von uns beiden etwas mehr Diskretion zu empfehlen sein, denn ich glaube, er kompromittiert Liszt, wenngleich er auch die Fürstin befriedigen sollte — doch muß ich Dir im Vertrauen klagen, daß ich jetzt gar keinen rechten Stil mehr finde, Liszt zu schreiben. Ich quäle mich seit Wochen mit dem Vorhaben eines Briefes an ihn. Wohl könnte ich es mir leichter machen, denn nie erhalte ich eigentlich einen Brief von Liszt, sondern höchstens nur Antworten auf meine Briefe und diese jedesmal von ein- bis zweimal kürzer als meine Briefe. Es drängt ihn somit nichts zu mir. Rede ich ihn an, so ist er der vortrefflichste Freund, den man sich denken kann, aber — er redet mich nicht an. Woher nehme ich's nun, ihm immer wieder Anreden zu adressieren? . . . ich weiß, daß Liszts generöse Natur beim letzten Konflikt jedesmal siegt; seine im Dante eingeschriebenen Zeilen bezeugten mir eine schöne Aufwallung, ein nobles Schamgefühl über seine vorangehende Schwäche, in der er vermutlich Insinuationen zu einem laueren Benehmen gegen

mich gewichen war. Somit wird Liszt mir stets eine erhabene, tief sympathische, hoch bewunderte und geliebte Erscheinung bleiben; aber — an wohltuende Pflege unserer Freundschaft wird nicht viel mehr zu denken sein. Er ist mir in der Vernachlässigung dieser Pflege augenfällig vorangegangen; ich kann jetzt nichts anderes mehr, als ihm folgen, ich hätte ihm fortan zuviel zu verschweigen, und damit ist keine Freundschaftspflege möglich. Ich finde jetzt keine Worte mehr zu ihm. Phrasen aber mag ich ihm nicht schreiben, dazu ist er mir zu lieb. — Was zu seinem Nachteile ihn beherrscht, möge er es dadurch erkennen, daß ihm klar wird, was er dadurch notwendig verliert."

Diesen Brief schickte Bülow Liszt ein, der sich darauf zu der Fürstin, die damals gerade in Paris weilte, folgendermaßen aussprach:

„Hans teilte mir einen Brief von Wagner mit, dessen Sinn ziemlich mit Ihren Vermutungen übereinstimmt. Ohne sich geradeheraus auszudrücken, und in dem sogar eine gewisse Sorgfalt im Ausdruck bewahrt wird, die er sonst nicht beachtet, geht aus diesem Briefe klar hervor, daß er die trennen will, die Gott zusammengeführt hat, d. h. Sie und mich. Er beklagt sich über meine Zurückhaltung . . . kurz, er scheint Hans beibringen zu wollen, daß Sie auf mich einen schlechten und meiner wahren Natur widersprechenden Einfluß ausüben. Wenn es Wagner nicht wäre, der diesen albernen Gedanken erfunden hat, so würde ich mich hüten, diese Abgeschmacktheit überhaupt zu beachten. Jedesmal, wenn man versucht hat, mir in dieser Tonart zu kommen,

machte ich sofort Schluß, indem ich eine solche Unwahrheit als eine dreifach mir zugefügte Beleidigung ansah. Wagner wohnt jetzt 16 Rue Newton. Vielleicht sehen Sie ihn, ich rate Ihnen fast dazu, aber behandeln Sie ihn sehr sanft, denn er ist krank und incurable. Daher muß man ihn einfach lieben und versuchen, ihm soviel als möglich dienlich zu sein." Doch die Fürstin besuchte ihn nicht.

Liszts Stellung zu Wagner war jetzt natürlich eine ungemein schwierige. Er war gewissermaßen nach beiden Seiten gebunden. Wagner charakterisiert diesen Zustand treffend in einem Brief an Mathilde Wesendonk:

„Auch an Liszt dachte ich, von dem kenne ich doch nun keinen Zug, der mir ihn nicht eigentlich liebenswürdig darstellte: die Schatten seiner Natur liegen nicht in seinem Charakter, sondern hier und da einzig in seinem Intellekt; er wird von dieser Seite her leicht beeinflußt und verliert sich in Schwäche. Seit lange habe ich ihm nicht mehr geschrieben. Ich kann einem so lieben Menschen nur intim schreiben: Geschäfte habe ich nicht mit ihm. Nun aber gewiß zu sein, unsere Innigkeiten immer vor Zwei eröffnet zu sehen, das ist doch nicht zu ertragen; es wird ja da alles auf einmal Gaukelei und Absicht. So ist's hier aber: Liszt ist ein gänzlich geheimnisvoller Mensch geworden, und nicht seine innige Einheit, sondern seine offenbar gemißbrauchte Schwäche haben ihn in eine unschöne Abhängigkeit gebracht. Ich habe ihm, oder leider vielmehr den beiden! — endlich traurig, aber be-

stimmt erklärt, ich könne ihm (oder ihnen) nicht mehr schreiben. Der Arme opfert nun schweigend alles und leidet alles; er glaubt nicht anders zu können, aber er liebt mich immerfort, wie er mir immer ein edler, höchst teurer Mensch bleibt. Nun denken Sie sich, wie rührend sich dann und wann ein Gruß zu uns stiehlt. Wir finden Mittel, im Vertrauen uns dann und wann die Hand zu drücken, wie ein durch die Welt getrenntes Liebespaar."

Wagners Schilderung trifft genau zu. Außer einem Geburtstagstelegramm aus Weimar bricht nichts von dort das rätselvolle Schweigen. Vergebens erinnert Wagner den Freund daran, daß er ihm für Paris, das er jetzt, und nicht zuletzt aus diesem Grunde, zum Wohnsitz gewählt, häufige Besuche zugesagt, er kommt nicht, vergebens wartet er auf Liszts Eintreten für eine Aufführung des „Tristan"; nichts rührt sich! „Das wäre ungefähr so im Geiste desjenigen gewesen, der für meinen ‚Lohengrin' einst so wundervoll eintrat, und über den ich bis jetzt noch nicht dahin aufgeklärt war, daß ich mir eben dergleichen Freundeseifer nicht mehr von ihm erwarten soll. Wenn ich daher Liszt in meinem letzten Briefe empfindlich geschrieben, so geschah es in der Voraussetzung, er wäre noch der Alte, und es genüge, ihm drastisch meine Situation anzudeuten. Daß er mir nicht geantwortet, darf ich mir auf zweierlei Art deuten: entweder er hat mich nicht verstanden, und diese Annahme setzte mich eben in ‚Entzücken', oder er hat mich nicht verstehen wollen, und es für besser gehalten, sich für beleidigt anzusehen. Für diesen Fall hätte ich allerdings kein ‚Entzücken' mehr,

sondern nur resignierten Ernst.“ (An Hans von Bülow.)

Erst als die Fürstin Wittgenstein Weimar verlassen und sich zur Erlangung ihrer Scheidungseinwilligung nach Rom begeben, flackert der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt wieder etwas auf. „Daß die Fürstin in Heiratsangelegenheiten den Papst besucht, erfuhr ich bereits. Man will hier nicht begreifen, wie ein Gelingen möglich sein soll, als durch Erklärung der Prinzeß Marie zum unehelichen Kind. Wohl entsinne ich mich, daß die Fürstin mir einst bekannte, nur dadurch Aussicht auf Heirat mit Liszt zu haben, daß ihre frühere Ehe mit Wittgenstein als ungültig erklärt würde. Doch will ich mir hierüber den Kopf nicht zerbrechen: er schwindelt mir bereits genug, wenn ich an Liszt's Glück denke. Liszt habe ich von Brüssel aus geschrieben. Meine Partitur hat er erhalten, wie Härtels mir anzeigen. Sollte der närrische Freund wirklich sich in ein gründliches Mißverständnis meines Verhaltens zu ihm hineinheiraten lassen? Oh! — Wie schwindet mir immer mehr Alles! Alles!“

Auch beim Pariser „Tannhäuser“ blieb Liszt, dessen Gegenwart Wagner dorten unschätzbare Dienste hätte leisten können, fern. „Liszt ist durch römische Fragen und Antworten per Telegraph an Weimar gefesselt und denkt im Augenblick nicht entfernt daran, hierherzukommen. Gott, was hätte der mit seiner Menschenkenntnis und seiner Liebenswürdigkeit für Wagner rätlich und tätlich nützen können“, schreibt Bülow an einen Freund, und einige Monate später an Wagner selbst: „Einen gibt's,

der hätte Dir viel sein können, Du hättest ihm viel sein können, und das wäre ein anderer Bund geworden, als der der Weimarischen Ausgehauenen — es hat zu Eurer beider Entbehrung nicht sein sollen. Die Mittelpersonen, die bekanntlich die Vermittlung oder vielmehr die Vereinigung durch ihr in der Mitte Stehen fernhalten — haben das verhindert. Und dann die vielen toten Tagesgespenster, die leider Gottes meinem verehrten Schwiegervater so viele Belästigung verursachen! — Das ist einer meiner tiefsten Kummer! Gestern ist Liszt von Weimar nach Paris abgereist. Hoffentlich geht aus Eurem Beisammensein für beide Teile das hervor, was ich im Interesse meiner heiligsten Geistesangelegenheiten seit lange — bisher fruchtlos — ersehnte. Die Stunde, wo Ihr Euch wiedersieht, hat für mich einen festlichen, pfingstartigen Charakter." Doch auch jetzt sehen sich die Freunde nicht, der Brief kam leider zu spät. Wagner, der von Tag zu Tag in Paris vergebens auf Liszts Ankunft gewartet, war schließlich, da er völlig ohne Nachricht blieb, an demselben Tage nach Wien abgereist, an dem Liszt in Paris eintraf. Als er nach nahezu drei Wochen dort wieder ankam, traf er Liszt, der inzwischen in allen Salons und bei Hofe Gegenstand lebhaftester Huldigungen gewesen, noch an. Doch dieser war durch seine gesellschaftlichen Verpflichtungen derart in Anspruch genommen, daß sie sich kaum sahen. „Liszt, der bereits in Paris in seine alte Strömung geraten war und von seiner eigenen Tochter Blandine nur im Wagen, in welchem er von Besuch zu Besuch fuhr, gesprochen werden

konnte, fand, durch sein gutes Herz geleitet, auch die Zeit, sich einmal bei mir zum ‚Beefsteak' einzuladen; ja, er gelangte dazu, mir einen ganzen Abend zu schenken, für welchen er freundschaftlich zur Abmachung meiner kleinen Verbindlichkeiten sich mir zur Verfügung stellte. Vor einigen Freunden aus den vergangenen Notzeiten her spielte er an diesem Abende auch Klavier; und hier begegnete es, daß der arme Tausig, welcher Tags zuvor in einer einsamen Stunde mir Liszts Phantasie über den Namen „Bach" zu meinem wahrhaften Erstaunen vorgespielt hatte, nun vor Liszt, als dieser wie von ungefähr uns dasselbe Stück produzierte, zu einem wahrhaft zermalmenden Gefühle der Ohnmacht gegen diesen, über alles Erstaunliche hinausragenden Koloß zusammenschrumpfte." Liszt entschwand bald darauf aus Paris, um sich in dem Strudel der Brüsseler Gesellschaft zu verlieren. Doch hatte ihm Wagner, dem der Aufenthalt in Deutschland nun endlich (aber nicht auf Betreiben Weimars, sondern seiner Pariser Freunde!) wieder gestattet war, versprochen, bei der im August (1861) unter Liszts Leitung in Weimar stattfindenden Tonkünstlerversammlung zu erscheinen. Wagner, dem zeitlebens jegliche „Vereinsmeierei" verhaßt war, war zwar von diesem Plane wenig erbaut, doch er hielt schließlich Wort und weilte zehn Tage als Liszts Gast (die Fürstin war ja in Rom!) auf der Altenburg. „Weimar war von keiner großen Bedeutung, nur Liszt war sehr angenehm, und seine Gastfreundschaft, die ich mit dem halben musikalischen Deutschland teilte, war reizend. Nur etwas zuviel Menschen; überall wenig

Talent, viel Torheit — Musik oft sehr schlecht. Doch war Liszts ‚Faust' ganz vortrefflich: Also immer nur, was wenige einzelne sich leisten können; die Menge nur störend."

Wenige Tage nach Wagner, der sich nach Wien begab in der Hoffnung, endlich dort seinen „Tristan" zum Leben zu wecken, verließ auch Liszt Weimar. Die Altenburg wurde mit ihrem ganzen Inventar verschlossen und versiegelt, und er begab sich nach Rom, wo endlich an seinem fünfzigsten Geburtstage (22. Oktober 1861) seine Trauung stattfinden sollte. Diese wurde aber schließlich noch in zwölfter Stunde vereitelt. Während der nun folgenden Jahre von Liszts Aufenthalt in Rom ist jeder direkte Verkehr mit Wagner unterbrochen. Die Freunde waren beide vollständig verstummt, doch im Tiefsten ihres Herzens bewahrte jeder wie ein heiliges Feuer die Erinnerung an frühere Tage.

Im August 1864 weilte Liszt zum erstenmal wieder in Deutschland, um der Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe beizuwohnen. Er, dem diese periodischen Zusammenkünfte des von ihm begründeten Allgemeinen Deutschen Musikvereins sehr ans Herz gewachsen waren, so daß er nach Möglichkeit bis zu seinem Tode nie dabei fehlte, hatte eigentlich gehofft, daß Wagner, dessen Stern inzwischen durch seine Berufung nach München heller denn je erstrahlte, sich daran beteilige und Bülow die Leitung des Festes übernehme. Aber beides war nicht in Erfüllung gegangen. Wagner hatte noch das Weimarer Getriebe in unangenehmer Erinnerung. „Daß nie Vereinigungen von noch soviel gescheiten Köpfen

ein Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, liegt allen wohl klar am Tage: die Werke des Genies erzeugen sich ganz außerhalb ihrer Sphäre." Und Bülow wurde durch ein heftiges Nervenfieber in München zurückgehalten. Die erbitterten Kämpfe in Berlin für das Durchdringen der neuen Richtung und die aufreibende Tätigkeit als Virtuos und Lehrer am Sternschen Konservatorium hatten seine Kräfte völlig erschöpft. Auf Einladung Wagners war dann auch Bülow nach München übergesiedelt. Er war schon krank dorten angekommen, und es war ihm unmöglich, sich den Karlsruher Anstrengungen zu unterziehen. Cosima erschien daher bei ihrem Vater, um ihn von ihres Gatten trauriger Lage in Kenntnis zu setzen. Sofort nach Beendigung des Musikfestes begleitete Liszt daher Cosima nach München, um den kranken Bülow zu besuchen. Wagner, der beim König in Hohenschwangau weilte, ließ es sich aber nicht nehmen, noch am gleichen Tage, Sonntag, 28. August, nach München zu eilen, um den lang entbehrten Freund zu begrüßen. An Bülows Krankenlager waren sie nach dreijähriger Trennung wieder einmal vereint. Liszt begleitete dann einen Nachmittag Wagner auf dessen Villa am Starnberger See. Er berichtet darüber nach Rom: „Was Wagners Lage anbelangt, so grenzt sie ans Wunderbare! Salomon hat sich geirrt, es gibt Neues unter der Sonne. Ich bin davon seit gestern vollkommen überzeugt — nachdem mir Wagner mehrere Briefe des Königs an ihn mitgeteilt hat. Im Grunde kann sich ja dadurch zwischen uns nichts geändert haben. Das große

Glück, welches ihm, dem ich den Beinamen ‚Der Ruhmreiche' beigelegt habe, endlich zugestoßen ist, wird nach Möglichkeit einige Härten seines Charakters mildern. Wagner lehrte mich seine ‚Meistersinger' kennen, und ich führte ihm als Gegengabe die ‚Seligkeiten' vor, von denen er sehr befriedigt zu sein schien. Die Meistersinger sind ein Meisterwerk an Humor, Geist und anmutiger Lebendigkeit. Das ist heiter und schön, wie Shakespeare."

Wenige Tage später kehrte Liszt wieder nach Rom zurück. „Gegen ihn werde ich nun wohl bis zu meinem Tode verstimmt bleiben", schreibt Wagner an Hans von Bülow, „und zwar aus dem einzigen Grunde, daß ich ihn nicht haben kann. Warum, warum kann er uns nicht ganz angehören??" Noch waren die ihn in Rom fesselnden Bande zu mächtig, und so fehlte Liszt sogar bei dem großen Festtage der Kunst, der Uraufführung seines „über alles geliebten — Tristan" in München. Bald darauf war der Münchener Hexensabbath losgegangen, der Wagner wieder einmal heimatlos machte, bis er in dem idyllisch gelegenen Naturkleinod Tribschen bei Luzern eine neue Zufluchtsstätte fand, wo er, fern dem Getriebe der Welt, seine Meisterwerke schaffen konnte. Hier traf im September 1867 unerwartet eines Tages Liszt ein, der zum Wartburgfest nach Deutschland gekommen und Bülows in München besucht hatte. Eine dringende Privatangelegenheit zwang ihn zu diesem bedeutsamen, nach außen streng geheimgehaltenen Schritt. Die Familienverhältnisse im Bülowschen Hause standen dicht vor einer Katastrophe. Die Ehe zwischen Hans und Cosima, die sich schon

lange tragisch gestaltet hatte, war auf die Dauer nicht mehr aufrechtzuerhalten. Cosima strebte schon seit Jahren mit allen Fibern ihres Herzens zu Wagner hin, und nach der Übersiedlung nach München war bald das Unvermeidliche eingetreten. Als Bülow durch einen Zufall von den Beziehungen der beiden erfuhr, war es bereits zu spät. Es konnte sich nur noch darum handeln, der Welt gegenüber einen modus vivendi zu finden. Liszt unternahm es daher, als Vermittler zu Wagner zu fahren und mit ihm eine für alle Beteiligten erträgliche gütliche Lösung dieses schmerzlichen Ehe- und Freundschaftskonfliktes zu verabreden. Man einigte sich schließlich dahin, daß Cosima, um Bülows Stellung nicht durch einen öffentlichen Skandal unhaltbar zu machen, noch einige Monate bei ihm in München ausharren sollte, um dann im kommenden Frühjahr die Trennung unauffällig bewerkstelligen zu können. — Als diese Vereinbarung jedoch später nicht eingehalten wurde und Cosima eines Tages endgültig mit ihren Kindern nach Tribschen übersiedelte, unbekümmert um das Gerede der Welt und die für ihren Gatten daraus sich ergebenden Notwendigkeiten, stellte sich Liszt rückhaltlos auf Seite Hans von Bülows und brach mit seiner Tochter und Wagner auf Jahre jeden Verkehr ab. —

Liszt stand infolgedessen dem sich vorbereitenden Bayreuther Unternehmen zunächst ziemlich teilnahmlos und fremd gegenüber. Doch eine Mitteilung Tausigs genügte; er zeichnete sofort drei Patronatscheine! Inzwischen war es auch den begeisterten Schilderungen der gemeinsamen Freundin Frau von

Moukhanoff, die sie von dem trauten Familienglück in Tribschen Liszt übermittelte, gelungen, diesen gegen Cosima versöhnlicher zu stimmen und wieder einen brieflichen Verkehr anzubahnen. Als nun der Tag der Grundsteinlegung in Bayreuth herannahte, brachte es Wagner nicht übers Herz, an diesem Tage den Freund zu missen, der wie keiner mit dem Werk verwachsen war, das hier später aus der Taufe gehoben werden sollte und dem er so viel verdankte. Trotz Lisztś völliger Zurückhaltung wollte er doch wenigstens den Versuch machen, ihn umzustimmen. Er sandte ihm daher vier Tage vor der Feier einen herzlichen Freundesgruß:

„Mein großer lieber Freund!

Cosima behauptet, Du würdest doch nicht kommen, auch wenn ich Dich einlüde. Das müßten wir denn ertragen, wie wir so manches ertragen mußten! Dich aber einzuladen, kann ich nicht unterlassen. Und was rufe ich Dir denn zu, wenn ich Dir sage: komm? Du kamst in mein Leben als der größte Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte; Du trenntest Dich langsam von mir, vielleicht weil ich Dir nicht so vertraut geworden war, als Du mir. Für Dich trat Dein wiedergeborenes innigstes Wesen an mich heran und erfüllte meine Sehnsucht, Dich mir ganz vertraut zu wissen. So lebst Du in voller Schönheit vor mir und in mir, und wie über Gräber sind wir vermählt. Du warst der Erste, der durch seine Liebe mich adelte; zu einem zweiten, höheren Leben bin ich ihr nun vermählt, und vermag, was ich nie allein vermocht

hätte. So konntest Du mir Alles werden, während ich Dir so wenig nur bleiben konnte: wie ungeheuer bin ich so gegen Dich im Vortheile!

Sage ich Dir nun: komm'! so sage ich Dir damit: komm zu Dir! Denn hier findest Du Dich. — Sei gesegnet und geliebt, wie Du Dich auch entscheidest! Dein

Bayreuth, 18. Mai 1872. alter Freund

Richard."

Doch Liszt war bereits zuvor fest entschlossen, nicht nach Bayreuth zu gehen, wie schwer es ihm auch wurde. Er glaubte dies der Fürstin schuldig zu sein. Zum letztenmal siegte seine ritterliche Rücksichtnahme gegen den Willen der verbitterten, die künstlerische Gestalt Wagners arg verkennenden Frau. Als aber das Schreiben Wagners eintrifft, ist er tief erschüttert und beschämt, und sein Entschluß, in Zukunft sich von den ihn beengenden Fesseln loszureißen, ist unabänderlich. Heftig bewegt greift er zur Feder:

„Erhabener, lieber Freund! Tieferschüttert durch Deinen Brief, kann ich Dir nicht in Worten danken. Wohl aber hoffe ich sehnlich, daß alle Schatten, Rücksichten, die mich ferne fesseln, verschwinden, und wir uns bald wiedersehen. Dann soll Dir auch hell einleuchten, wie unzertrennlich von Euch meine Seele verbleibt, innigst auflebend in Deinem ‚Zweiten' höheren Leben, wo Du vermagst, was Du allein nicht vermocht hättest. Darin beruht meine Begnadigung des Himmels:

Gottes Segen sei mit Euch, wie meine ganze Liebe.

20. Mai 72, Weimar. F. L.

Es widersteht mir, diese Zeilen mit der Post zu schicken. Sie werden Dir am 22. Mai übergeben von einer Frau, welche seit mehreren Jahren mein Denken und Empfinden kennt."

Die Übersendung von Liszts Antwort durch die Baronin von Meyendorff, die in Weimar jetzt gewissermaßen die frühere Stelle der Fürstin einnahm, wirkte in Bayreuth verstimmend, zumal die Baronin sich dort als „Vertraute" Liszts etwas merkwürdig aufgeführt hatte. Wagner schob daher den Besuch bei Liszt wieder auf. Erst im August wendet er sich von neuem an den Freund:

„Kommen wir Dir jetzt gelegen, und willst Du uns freundlich empfangen?

Wir hätten uns trotz aller Beschwerden und Ermüdungen schon kurz nach dem Empfange Deiner schönen und großherzigen Antwort auf meine vielleicht etwas zu zuversichtliche Einladung zu der kleinen Bayreuther Feierlichkeit, zu einem Besuche bei Dir aufgemacht, wenn nicht mit der Überbringung jener Antwort verwirrende Umstände eingetreten wären, welche uns über die in Weimar herrschende mißverständliche Stimmung in unserem Betreff in Unsicherheit gerathen ließen. Noch jetzt widersteht es unserm Gefühle, unsern Besuch bei Dir als Folge irgend einer Abmachung mit irgend jemandem erscheinen lassen zu sollen, wogegen es uns einzig verlangt, Dich in dem edlen Sinne wiederbegrüßen zu können, in welchem ich vorigen Mai ein Wiedersehen mit Dir in Bayreuth ersehnte. Ein Wort von Dir wird genügen, uns sofort über die Möglichkeit der Erfüllung dieses unsres herzlichen Wunsches

in das Klare zu setzen. Ich bitte Dich darum. Sogleich nach seinem Eintreffen reisen wir zu Dir ab."

Auf Liszts herzliche Einladung hin trafen Wagner und Cosima dann am 3. September zu dreitägigem Besuch in Weimar ein. Liszts Freude war grenzenlos und durch die Überwältigung seiner ganzen Natur erschütternd. Sie gab sich unter anderm in der rührenden Erregung kund, daß nichts in seiner Umgebung vorfallen möchte, was irgendwie den größten Freund verstimmen könnte. Nun hatten sich die Freunde für immer gefunden. Auf der Rückreise nach Pest weilte Liszt zum Gegenbesuch acht Tage in Bayreuth. Diese „Versöhnung" war der Fürstin Wittgenstein unerklärlich, die „brennende Wunde", die ihr Wagner einst geschlagen, war noch immer nicht verheilt. Sie machte Liszt bittere Vorwürfe. Auch in Zukunft gab es für sie in dieser Frage keine Verständigung.

Auch zur Förderung des Bayreuther Werkes suchte Liszt nun nach Kräften beizutragen, und als Wagner gezwungen war, das für die Vollendung des Festspielhauses nötige Geld durch Konzerte zu beschaffen, bot ihm Liszt an, für ihn noch einmal öffentlich zu spielen, indem er mit ungemein rührender Sorgfalt meinte, da er ja lange nicht mehr sich produziert habe, könne dies vielleicht zur Anziehung etwas beitragen. Am 10. März 1875 ging das Konzert in Pest vonstatten. Liszt spielte das Es-dur-Konzert von Beethoven. „Müde, sehr gealtert und gebückt trat er an das Klavier, es schien, als ob er die Tasten kaum berührte, und wie durch Magie erscholl eine solche Klangfülle, die Plastik der Beet-

hovenschen Themen trat mit solcher Macht in der Zartheit wie in der Gewalt hervor, wie vielleicht in dieser unvergleichlichen Weise seine Jugend dies nicht hervorzubringen vermochte." Sonst wies das Programm noch Liszts neueste Komposition: „Die Glocken von Straßburg" auf und mehrere Fragmente aus dem „Ring". Außer dem Musikfest in St. Gallen, 1856, war dies das einzige Mal, daß die beiden Meister gemeinsam öffentlich tätig waren. Noch unter dem Eindruck des Empfangenen stehend, schickte Liszt einige Tage später folgenden Ostergruß nach Bayreuth: „Mein erhabener Freund, Du hast mich innigst erleuchtet, getröstet, gestärkt. Dir so recht nach meinem Verlangen zu danken, versagt mir das Geschick — da wir zu selten äußerlich beisammen sind, obschon geistig unzertrennlich. Ich kann Dich nur bitten, Deinen alten ‚Franciscus' lieb zu behalten und mit ihm Ostern zu feiern in acymis sinceritatis et veritatis. Dein Herzeigener F. Liszt."

Der August desselben Jahres sah Liszt zu den Festspielproben in Bayreuth. „Von dem Wunderwerke: ‚Der Ring des Nibelungen' hörte ich kürzlich mehr als zwanzig Proben. Es überragt und beherrscht unsere Kunstepoche, wie der Montblanc die übrigen Gebirge." Auch den Festspielen selbst im nächsten Sommer (1876) wohnte er selbstverständlich bei. Ein kleines Orchesterfest in Wahnfried leitete die Festtage ein. „In gehobener, freudiger Stimmung, von der Schar seiner Getreuen umgeben, sprach der Meister sie an. Zu seiner Seite, den Hut ehrerbietig in der Hand, stand Liszt und

hörte begeistert zu. Als der Meister am Ende seiner ergreifenden Ansprache angelangt, änderte er plötzlich den Ton und rief aus: ‚Jetzt wird uns Liszt etwas spielen!‘ Der Freund lächelte, folgte dem Aufruf und trug seinen ‚Franziscus auf den Wogen‘ vor, wobei ihm wohl das Bild des Freundes vorschweben mochte, der auf den gegen ihn sich auftürmenden Lebenswellen, einzig durch den Glauben getragen, an das Festland gelangt war. — Den ersten Festspielzyklus beschloß ein großes Bankett. Auf diesem brachte Wagner einen Trinkspruch auf Liszt aus: ‚Hier ist derjenige, welcher mir zuerst den Glauben entgegengetragen, als noch keiner etwas von mir wußte, und ohne den Sie heute vielleicht keine Note von mir gehört haben würden, mein lieber Freund — Franz Liszt.‘ Tief gerührt, kaum der Worte mächtig, erwiderte der Gefeierte: ‚Ich danke meinem Freunde für die ehrenvolle Anerkennung und bleibe ihm in tiefster Ehrfurcht ergeben — untertänigst; wie wir uns vor dem Genius Dantes, Michelangelos, Shakespeares, Beethovens beugen, so beuge ich mich vor dem Genius des Meisters.‘“

Alljährlich wiederholten sich nun Lisztz Besuche in Bayreuth, oder da, wo sich die Familie Wagner gerade aufhielt. Der Charakter dieser Zusammenkünfte trug vor allem das Gepräge der Heiterkeit. Als Liszt einmal dem Meister eine seiner Kirchenkompositionen vorspielte, rief dieser am Schluß aus: „Dein lieber Gott macht aber viel Spektakel!“ wogegen ihm Liszt zurief, als der Meister sich danach ans Klavier setzte und etwas von Beethoven anstimmte: „Das spiele ich nun besser!“ — Jedes-

mal, wenn der Freund ankam, wurde er von der ganzen Familie feierlich am Bahnhof empfangen. Einmal illuminierte Wagner in seiner überschwenglichen Freude die ganze Wohnung und sagte humoristisch-ärgerlich zu den Kindern, da Liszt in seiner Schlichtheit nicht annahm, es sei für ihn geschehen: „Das bemerkt er wieder nicht.“ An allem, was vorfiel, mußte der Freund teilnehmen. Endlich war das erreicht, was Wagner früher so schmerzlich entbehrt: ein freimütiger, ausgelassener Verkehr, wo in der sicheren gegenseitigen Liebe nichts mißverstanden, nichts empfindlich aufgenommen werden konnte. Doch auch die ernste Kunst kam voll zu ihrem Rechte. Abends spielte Liszt meist vor. Neben eigenen Schöpfungen (vornehmlich „Dante“ und „Faust“) namentlich Bach und Beethoven. Auch theoretische Kunstfragen wie der Plan der Bayreuther Stilbildungsschule wurden eifrig erörtert. Daneben genoß Liszt hier zum ersten Male ein rechtes Familienleben „als verwöhnter Papa und Großpapa“. Mit seinen Enkelkindern verkehrte er in liebevoller Weise, und es ist rührend, ihn in Venedig kurz vor dem Weihnachtsfest trotz seines hohen Alters noch selbst in die Läden eilen zu sehen, um für die Kinder Geschenke einzukaufen und selbst heimzutragen.

Doch so herzlich und für beide Teile anregend auch diese alljährlichen kürzeren (meist acht bis vierzehn Tage) Zusammenkünfte sich gestalteten, die scharf ausgeprägte innere Dissonanz der beiden Naturen ließ sich trotz besten Willens von beiden Seiten nicht ganz überbrücken. Wenn Liszt Wagners unablässigen Bitten, dauernd zu ihm überzusiedeln, nicht

nachkam (schon seine eingegangenen Verpflichtungen in Weimar und Pest machten dies unmöglich) und sich daher oft dessen scherzhaft erzürntes: „Geh', Du alter Römling!" gefallen lassen mußte, so handelte er in dem klaren Bewußtsein, daß ein längeres Zusammensein nur zu Mißhelligkeiten führen mußte. Jeder von beiden war nur zu sehr gewohnt, Mittelpunkt zu sein, und nur Liszts rührende Ergebenheit und nachsichtige Verehrung für den Freund vermied im persönlichen Verkehr geschickt jede Verstimmung. Äußerungen Liszts, wie: „Dir gebe ich stets recht, selbst wenn Du mir Unrecht tust", oder: „Wenn man auch kaum einen allezeit erträglichen Menschen findet, schmeichle ich mir doch, Dir denselben liefern zu können. Was mir an Verständnis fehlt, ersetze ich durch treue Hingebung", zeigen, wie selbstlos er sich diesem Freundschaftsbund einfügte. Auch die Lebensgewohnheiten und Liebhabereien waren in den letzten Lebensjahren bei beiden zu verschieden. Wagner liebte die Zurückgezogenheit im Familien- oder trautesten Freundeskreis, angeregte Unterhaltung, auch gemeinsame Lektüre. Liszt dagegen bedurfte auch jetzt noch der großen Welt, er, der Liebling der Salons, mochte sie auch im Alter nicht missen, sie waren ihm Lebensnotwendigkeit geworden. Blieb er aber im kleinen Kreise, so entbehrte er nur ungern seine geliebte Whistpartie, die ihm meist lieber war als jede noch so schöne Lektüre. Hierfür wiederum hatte Wagner gar kein Verständnis. Diese Gegensätze, die bei Liszts Besuchen in der engen Abgeschlossenheit Bayreuths nicht so stark zur Geltung kamen, machten sich z. B. in Venedig, wo Liszt

sehr häufig in Gesellschaften verkehrte, recht fühlbar. Beim Abschied meinte Wagner daher scherzend: „Diesmal haben wir uns gegenseitig geniert."

Auch an dem allmählichen Werden des „Parsifal" konnte Liszt regsten Anteil nehmen. Schon Weihnachten 1877 hatte ihm Wagner die Dichtung geschenkt mit der Inschrift: „Dem Allerunglaublichsten, seinem Franz Liszt, der Bühnenweihfestspiel komponierende alte treue, stets bewundernde und liebende Freund." In gemeinsamem Musizieren war ihm das Werk dann aktweise vertraut geworden, und bei den Bayreuther Aufführungen (1882) war er selbstverständlich zur Stelle. Liszt war tief ergriffen von diesem Werke, dessen „Pendel vom Erhabenen zum Erhabensten" schlage. Zum Abschluß der Bayreuther Festspiele gab Wagner den mitwirkenden Künstlern ein Bankett und legte in einem Trinkspruch das rührende Bekenntnis ab: „Als ich, um auf deutsch zu reden, ein ganz aufgegebener Mußjöh war, da ist Liszt gekommen und hat von innen heraus ein tiefes Verständnis für mich und mein Schaffen gezeigt. Er hat dies Schaffen gefördert, er hat mich gestützt, hat mich erhoben, wie kein anderer. Er ist das Band gewesen zwischen der Welt, die in mir lebte, und jener Welt da draußen. Daher sage ich nochmals: Franz Liszt lebe hoch!"

So war dem unzertrennlichen Freundespaar, nachdem sich beide durch alle Täuschungen und fremde Einflüsse durchgerungen, wenigstens noch ein köstlicher, harmonischer Lebensabend beschieden. Wenige Wochen, nachdem Liszt seinen Weihnachtsbesuch in Venedig (1882) beendet, scheidet sein großer

Freund unerwartet aus dem Leben. Liszt hat ihn noch drei Jahre überlebt. Während der Festspiele 1886, denen er trotz ernstlicher Erkrankung aus übergroßem Pflichtgefühl noch mühsam präsidierte, schloß auch er, nachdem ihn ein letztes Mal die Klänge der „Tristan"-Welt gelabt, seine gütigen Augen zum letzten Schlummer. In Bayreuth ist er bestattet. Und es könnte kein Ruheplatz würdiger für diesen unermüdlichen Vorkämpfer des Wagnerschen Kunstwerkes sein, als gerade in der Stadt, in der schließlich die Sache, für die er zeitlebens gekämpft, nach hartem, verzweiflungsvollen Ringen zu ruhmreichem Gelingen geführt worden war.

Register

d'Agoult, Marie 32. 49. 146.
Auber, D. Fr. 62. 64.

Beethoven, L. van 13. 14. 15. 21. 35. 39. 43. 44. 45. 57. 59. 62. 63. 73. 101. 112. 132. 138. 139. 171. 173. 174.
Berlioz, Hector 13. 14—16. 23. 28—54. 55—107. 109. 112. 122.
— erste Frau (Ophelia) 27. 28. 29. 30. 31. 32. 50.
— zweite Frau (Marie) 52. 76. 78/79. 87. 88.
— Werke: Phantastische 15. 28. 29. 35. 50. 59. 62. 63.
Lelio 15. 35. 81.
Harold 15. 46.
Romeo und Julia 45. 48. 65. 77.
Julysymphonie 66/67. 69.
Fausts Verdammnis 45. 48.
Requiem 37.
Tedeum 81.
Cellini 37. 46—48. 50. 51. 76/77.
Trojaner 52. 83/84. 87. 101. 106. 107.

Breitkopf & Haertel 50. 133. 142. 143. 151. 161.
Bülow, Hans von 84/85. 132. 134. 136. 141. 151. 157. 158. 161. 164/65. 166/67.
— Cosima von 146. 165. 166/67.

Carl Alexander, Großherzog von Weimar 143/44. 149. 150.
Cherubini, Luigi 65.
Cornelius, Peter 132. 147.

Dingelstedt, Franz von 144. 147—149. 150. 151.

Gluck, Chr. W. von 13. 58. 83. 87. 92. 139.
Goethe, Joh. W. v. 77. 117.
Grétry, André 13.

Heine, H. 57.
Herwegh, Georg 129. 130. 131.
Hiller, Ferd. 30. 97.
Hülsen, Botho v. 134. 135.

Joachim, Jos. 132.

Laube, H. 111.
Lesueur, Fr. 14.

Liszt, Franz 13. 16—19. 22. 28—54. 71. 73. 75—79. 85. 101. 105. 109–177.
— Werke: Dante 136/37. 148. 150. 151. 156. 157. 174.
Faust 17/18. 164. 174.
Symph. Dichtungen 16—19. 41. 51. 139. 156.
Graner Messe 53. 54.

Marschner, H. 21.
Meyendorff, Olga v. 170.
Meyerbeer, Giacomo 21. 41. 43. 55. 56. 113. 116.
Mozart, W. A. 61. 77. 114.

d'Ortigue, 32. 107.

Paganini, N. 62.
Pfitzner, Hans 22.
Pillet, Leon 72.
Pohl, R. 132. 157.

Reißiger, C. G. 72.
Rossini, G. 97. 112.

Schiller, Fr. v. 112. 117.
Schlesinger, Maurice 56. 57. 67. 68. 110.
Schroeder-Devrient, Wilh. 113—115.
Schubert, Franz 39. 41. 111.
Schumann, Rob. 68. 116.
Shakespeare, W. 77. 166. 173.
Strauß, Rich. 16. 19.

Taussig, K. 163. 167.
Thalberg, Sig. 34. 36. 40.
Tichatschek, Jos. 115.

Viardot, Pauline 88. 104.

Wagner, Richard 13. 16. 19—22. 43. 46. 50. 51. 53. 55—107. 109—177.
— erste Frau (Minna) 56. 120. 122/23. 147.
— zweite Frau (Cosima) 168. 169. 171.
— Werke: Rienzi 56. 69. 70. 72. 113. 114. 116. 122. 128. 147—149.
Holländer 68. 70. 72. 149.
Tannhäuser 72. 81. 86. 105 bis 107. 116. 118. 119. 121. 124. 128. 133. 161.
Lohengrin 51. 81. 96. 123/24. 128. 132. 133. 149. 160.
Meistersinger 166.
Tristan 88. 90. 106. 145. 148—150. 152. 157. 160. 164. 166. 177.
Ring 76. 80. 82/83. 125 bis

127. 129. 131. 136—139. 140. 142. 143/44. 172.
Parsifal 176.
Schriften 57. 72. 79. 97. 100. 155.
Weber, Carl M. v. 21.
Wesendonk, Math. 130. 145. 159.
Wittgenstein, Caroline, Fürstin 46. 49. 51. 52. 82 bis 84. 116—118. 121. 125 bis 127. 132. 135. 136. 138 bis 142. 146. 155. 157—159. 161. 169. 170. 171.
— Marie, Prinzeß 132. 135. 138/39. 161.

Im gleichen Verlag erschien von demselben Verfasser:

Berlioz

Eine Biographie

3. Auflage mit 70 Bildern

Geheftet Mark 12.—, gebunden Mark 14.—

Ein meisterliches Werk, das zu den spannendsten Lebensbeschreibungen gehört, die wir besitzen. Ein Roman könnte nicht spannender sein. Kapps Darstellung macht einen ungeheuren Eindruck. Kreuzzeitung, Berlin.

Dieses Buch hat Anspruch darauf, die erste deutsche Berlioz-Biographie zu heißen. Man kann das Werden und Ringen dieser von allen Dämonen gehetzten Seele dieses Künstlers nicht lebendiger und wärmer schildern, als Kapp es tut. Frankfurter Nachrichten.

Der Verfasser hat mit diesem Werk sein Schaffen auf musikhistorischem Gebiet gekrönt. Das Buch liest sich wie ein fesselnder Roman. Grazer Tagblatt.

Auch in dem vorliegenden Werk hat sich der hervorragende Spürsinn Kapps nach verborgenen Quellen, der alle seine früheren Veröffentlichungen gleichmäßig auszeichnet, aufs neue bewährt, so daß sich seine Lebensbeschreibung schon durch die Menge des Neuen über das noch ziemlich eng umgrenzte deutsche Berlioz-Schrifttum hinaushebt. Bei aller Sachlichkeit schreibt Kapp einen glänzenden Stil, so daß sich seine Lebensbeschreibung des romantischsten aller Romantiker, gegen den sogar Wagner ein geruhiges und friedliches Erdendasein geführt hat, wie der Roman einer ausschweifenden, immerfort die Grenzen des Unmöglichen streifenden Phantasie liest. Dresdener Anzeiger.

Im gleichen Verlag erschien von demselben Verfasser:

Liszt

Eine Biographie

10. Auflage. Geheftet Mk. 8.—, gebunden Mk. 10.—

Die erste vollständige, wirklich zusammenhängende Liszt-Biographie. Mit bewundernswerter Konzentration hat der Verfasser die Früchte seiner jahrelangen Forschung zusammengedrängt. Leipziger Neueste Nachrichten.

Die erste wirkliche Liszt-Biographie! Ein mutiges und gerades Buch; wir können uns von Herzen der Gabe freuen, deren Devise war: Unbedingte Wahrheit.

Dresdner Neueste Nachrichten.

Kapp gibt ein als Biographie bisher unerreichtes Werk. Er hat sich mit peinlichster Gewissenhaftigkeit an die Quellen gehalten, er sucht sine ira et studio dem Menschen und Künstler gerecht zu werden, und es gelingt ihm, ein klar übersehbares Bild seiner Persönlichkeit zu geben.

Rheinisch-Westfälische Zeitung.

Endlich einmal ein Liszt-Buch, das auch der Nichtparteimann lesen kann. Kapp legt allen Nachdruck auf die Ergründung des Menschen; daß diese Lücke in der biographischen Literatur mit einem so stattlichen und authentischen Material gefüllt ist, gibt dem Werk seinen besonderen, hauptsächlichsten Wert. Berliner Tageblatt.

Nicht eine, sondern die Liszt-Biographie, auf die wir alle längst warteten. Breslauer Zeitung.

Im gleichen Verlag erschien von demselben Verfasser:

Wagner

Eine Biographie

15. Auflage. Geheftet Mk. 6.—, gebunden Mk. 8.—

Kapp ist der geborene Biograph. Es ist ein Buch für das Volk im edelsten Sinne. Es bedeutet in der Wagnerliteratur einen Markstein.

Saale-Zeitung, Halle.

Ein Werk, das an Wohlfeilheit und Vollständigkeit alle bisherigen übertrifft! Kein Idealwagner wird geboten, sondern ein lebensgetreues Porträt des Künstlers und Menschen, das mit verständnisvoller Liebe, aber nicht ohne Kritik gezeichnet ist. Berliner Tageblatt.

Es ist erstaunlich, mit welchem Fleiß, mit welcher Genauigkeit Kapp hier alles gehäuft und chronologisch geordnet hat. Ich glaube, es fehlt da nicht ein Blättchen. Es gibt nichts Ähnliches in der Wagnerliteratur.

Hamburger Nachrichten.

In großen Zügen ist das Beste geschrieben worden, was in dieser Beschränkung bis jetzt über Wagner gesagt worden ist. So kann man dieses höchst verdienstvolle Buch dem Fachmann wie dem Liebhaber gleichermaßen empfehlen. Düsseldorfer Neueste Nachrichten.

Julius Kapp verdanken wir die einzige bisher erschienene, wirklich vorurteilsfreie Wagner-Biographie. Wiesbadener Tagblatt.

Im gleichen Verlag erschien von demselben Verfasser:

Paganini

Eine Biographie

4. Auflage mit 60 Bildern

Geheftet Mark 6.—, gebunden Mark 7.50

In Kapps Buch haben wir das erste vollständige, das klassische Paganiniwerk. Kein Musiker wird an dieser Biographie vorübergehen können, die wirklich eine geschichtliche Lücke schließt. Tagespost, Graz.

Kapp gibt eine lebendig anregsame und zugleich wissenschaftlich authentische Darstellung. Die Lebensbeschreibung, die sich wie ein Roman liest, muß nicht nur jeden Musiker, sondern überhaupt jeden gebildeten Leser magnetisch anziehen. Wiesbadener Tagblatt.

Hier ist eins jener faszinierenden Bücher entstanden, das seine Leser ebenso behext, wie Paganini seine Zeitgenossen, ein Buch, von dem man sich nicht trennen kann. Ausgezeichnete Bilder machen den Wert des gradezu klassischen Werkes unübertrefflich. Breslauer Zeitung.

Kapp ergründet das Problem Paganini. Er hat eine glückliche Hand und trifft immer das Rechte. Bisweilen jagt es wie atemversetzende Synkopenketten durch dieses Buch. Geigenakkorde rauschen auf, und blitzende Staccati wirbeln vorüber. Der Geist Paganinis lebt darin.

Konservative Monatsschrift.

Im gleichen Verlag erschien von demselben Verfasser:

Wagner und die Frauen

Eine erotische Biographie

10. Auflage mit 40 Bildern

Geheftet Mark 6.—, gebunden Mark 7.50

Dieses Buch mußte einmal geschrieben werden! Es schildert Wagner von der erotischen Seite, aber seine Liebesgeschichte wird zugleich zu einer Geschichte seiner Werke. Grazer Tagespost.

Dies Buch ist eine beträchtliche Bereicherung der Wagner-Literatur, eine willkommene Vertiefung des Menschen Wagner, eine von tiefer Verehrung und Liebe diktierte Abhandlung über die erotische Veranlagung Wagners mit ihrer feinnervigen Psychologie. Kurz, eine überreiche Gabe. Jeder echte Wagnerverehrer, nein, jeder fühlende Mensch wird dieses Buch immer wieder zur Hand nehmen. Dem Verfasser und dem Verlag sei Dank für diese Tat im wirklichen Sinne des Worts. Saale-Zeitung.

Es wird die Tausende, denen es vieles Neue bringt, bis zur letzten Seite in atemloser Anteilnahme erhalten. Neue Musikzeitung.

Scharf und originell, wie alles, was Julius Kapp veröffentlicht, sticht auch der neue Band ab von der übrigen Wagnerliteratur. Der Kunstwart.

Das Buch gleicht einem spannenden Roman. Tausende werden das viele ihnen Neue, das es enthält, mit atemloser Spannung verschlingen.
Leipziger Neueste Nachrichten.

2059. Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 724 2